Rivista d'Arte

RIVISTA D'ARTE

ANNO VI - 1909

FIRENZE

LEO S. OLSCHKI, EDITORE

1909

INDICE DELLE MATERIE

Numero I.

Numero II.

Numeri III-IV.

Numeri V-VI.

INDICE DEI NOMI
DELLE PERSONE E DEI LUOGHI

ANNO VI. FIRENZE 1909.

RIVISTA D'ARTE

AI LETTORI

Dopo un breve silenzio non fa bisogno di ripetere in questo numero, che è il primo dell'anno sesto, il programma della **Rivista d'Arte.** Coloro che l' hanno seguìta fin qui lo conoscono e l'apprezzano, se debbo giudicare dai molti incitamenti, pervenutimi da diverse parti, a perseverare nella modesta ma non inutile impresa. La quale, nonostante la mia buona volontà, sarebbe rimasta interrotta, se non avesse trovato valido soccorso nel Comm. Leo S. Olschki, che da ora in avanti assume l'edizione della Rivista. Egli si propone di dedicarvi le più attente cure e promette una scrupolosa puntualità nella pubblicazione. Spero che tutti coloro i quali si interessano alla storia dell'arte e dei monumenti della Toscana vorranno coadiuvarci nei nostri sforzi. La Rivista manterrà la stessa partizione delle materie che nei numeri precedenti, aggiungendo alle Rubriche consuete una nuova delle « Opere d'Arte ignote o poco note » e un minuto Notiziario delle Gallerie, Musei e Istituti artistici fiorentini.

UN NUOVO LORENZO MONACO

Nella collezione Fornari a Fabriano vi è una pittura rappresentante l'*Annunziazione* che passa come un probabile lavoro di Francesco di Gentile. Questo maestro, tuttavia, ha una maniera affatto diversa, se noi possiamo parlare di maniera riguardo ad un pittore di terzo ordine che imitò prima il suo concittadino, Antonio da Fabriano, poi Lorenzo da Sanseverino il giovane, Bartolommeo Vivarini e finalmente il Crivelli! La *Annunziazione* Fornari non mostra alcuna traccia di queste influenze. Il suo sentimento per la costruzione è puramente toscano. Anche dalla riproduzione non è difficile venire alla conclusione che è uno dei più bei lavori di quel delizioso maestro di transizione dal XIV al XV secolo, Lorenzo Monaco.

Le prove sarebbero superflue, perchè, sebbene non sia un lavoro tipico, Lorenzo tuttavia vi si rivela abbastanza chiaramente, non soltanto nel sentimento generale e nella qualità, che hanno qualcosa di spiccatamente senese, ma nelle particolarità delle pieghe, nella predilezione per il sedile a cuscino e nella forma delle mani.

La mano destra della Vergine, ad esempio, alzata timidamente ed in atto di perplessità, è quasi identica alla mano

destra della Madonna nella *Annunziazione* di Lorenzo della Galleria Antica e Moderna di Firenze.

Io ho detto appunto che questo non è un lavoro tipico. Gli elementi senesi e fiorentini non sono ancora perfettamente fusi. Riguardo alla Vergine, che è timorosa e quasi del tutto idealizzata, nella buona maniera senese, l'angiolo è troppo massiccio. Si può credere, nonostante, che questo dipinto sia un lavoro molto giovanile, opinione che trova conferma nella insolita precisione dei contorni, nella più grande semplicità dei panneggiamenti, e nel più plastico trattamento dei capelli.

Nel suo ammirevole libro su Lorenzo Monaco (p. 20), il dottor Osvald Sirén parla di una tavola d'altare dipinta da Lorenzo per il Carmine nel 1399, un lavoro che è poi scomparso. Sappiamo dai documenti che si trattava di un trittico rappresentante l'Annunziazione con i santi Niccolò e Martino, Caterina e Margherita. Come si vede nella riproduzione che diamo della pittura Fornari essa deve aver fatto parte di un lavoro più grande. Noi abbiamo già conchiuso che fosse un lavoro molto giovanile: cosa c'è dunque di più probabile che essa sia lo scomparto centrale del trittico perduto del Carmine?

Nello stesso volume su Lorenzo Monaco, e poi nell' *Arte* del 1904 e nell'*Annuario Prussiano* del 1906, il dottor Sirén parla di un pittore pure Camaldolese, i cui lavori mostrano molta affinità con quelli di Lorenzo, chiamato Pietro di Domenico da Montepulciano. Il Sirén giustamente gli attribuisce uno scomparto a Bonn (riprodotto nell'*Arte*, 1904, p. 351), rappresentante S. Lorenzo, la Maddalena ed un donatore genuflesso: e azzarda l'ipotesi che fosse in origine lo sportello sinistro della tavola di una cappella del Duomo di Firenze, eseguita nel 1423 da un frate camaldolese per gli eredi del cardinale Pietro Corsini. Io sono disposto a credere che l'ipotesi del dottor Sirén sia giusta, e che il donatore nello scomparto di Bonn sia appunto il cardinale Corsini.

La mia ragione di parlare di esso si spiega con la probabilità che lo scomparto centrale della medesima tavola d'altare si possa identificare con una grande *Madonna* in pos-

ANNUNZIAZIONE DI LORENZO MONACO.

(Fabriano, Collezione Fornari).

seso dell'ammiraglio Carlo Whiteside Rae a Washington. Chiunque si prenda la pena di confrontare la riproduzione di questa *Madonna* con quella dello scomparto di Bonn vedrà che non soltanto s'accordano perfettamente nello stile, ma che il bambino è vòlto a sinistra in atto di benedire un donatore.

BERNHARD BERENSON.

Pietro di Domenico (?) — Madonna col figlio.
(Fabriano, Collezione Fornari).

Architrave della porta principale del Battistero di Pisa.

Le sculture di S. Michele degli Scalzi presso Pisa
(Anno 1204)

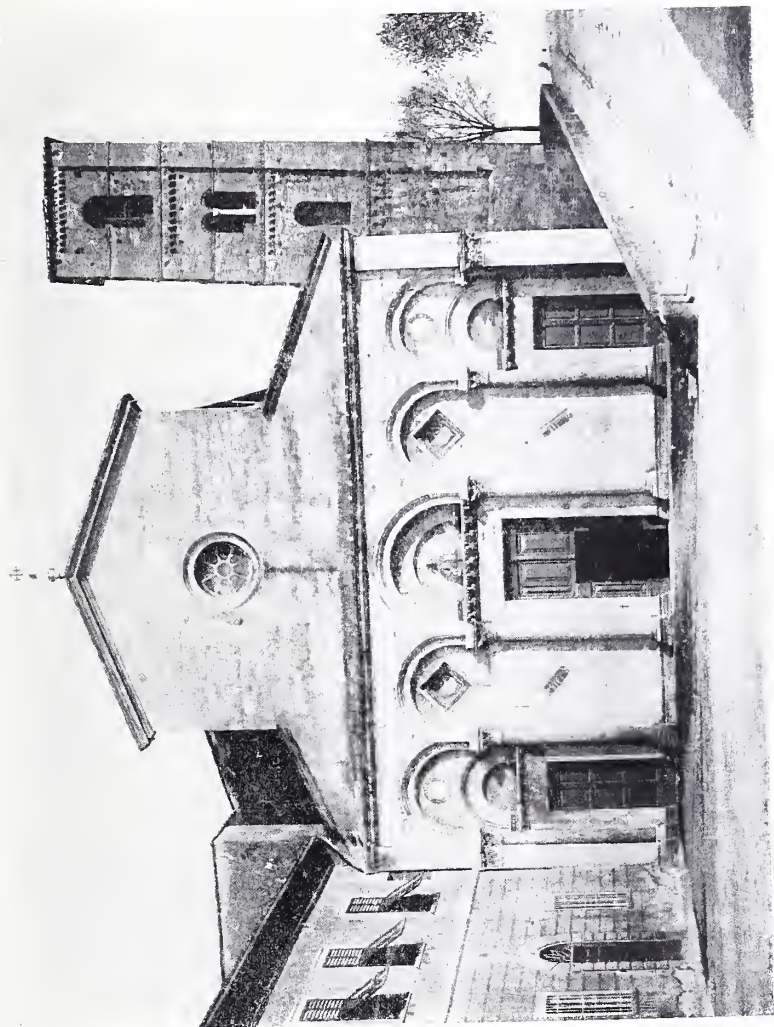
Sebastiano Ciampi, dissertando malamente sull'educazione artistica di Niccola Pisano e confutando l'opinione del padre della Valle, il quale « credette che Niccola studiasse in Pisa sotto di quell'artista che fece i lavori al di sopra dell'architrave della porta di San Giovanni che sembrano del tempo della chiesa, edificata verso il 1153 », osservava di sfuggita in una nota onde è ricco il libro sulla Sagrestia pistoiese de' belli arredi : « Ma se Niccola viveva nel 1273 e se morì nel 1275, come scrisse il Vasari, non si potrà ammettere quell'opinione, perchè avrebbe dovuto vivere anni cento per lo meno. Di questo stile è anche un Salvatore nella facciata di S. Michele degli Scalzi, chiesa suburbana di Pisa, ed un architrave sulla porta della medesima, *similissimo per soggetto, e per stile a quello che sta sopra l'architrave della porta maggiore del Battistero di Pisa*. Nel fondo del marmo dove è scolpito il Salvatore si legge : Anno Domini MCCIII Montaninus Cechia dedit huic loco libras LII pro anima sua et uxoris sue. Omnes intrantes Ecclesiam rogate Deum pro eis. Da tutte le apparenze ed osservazioni fatte da me sul posto, questa iscrizione è posteriore alla scultura ; onde non si può sicuramente de-

durre che que' lavori appartengano al 1203, nè che per la somiglianza vi si debbano riferire anche quegli che stanno sopra l'architrave del Battistero.... È dunque molto probabile che quelle sculture della suddetta chiesa di S. Michele e del Battistero di S. Giovanni in Pisa sono più antiche del 1200 e che possano appartenere al tempo in cui era in fabbrica quell'edifizio, cioè intorno alla metà del secolo decimo secondo ». [1] Nonostante l'indicazione fornita dal Ciampi, le sculture di S. Michele degli Scalzi restarono ignorate dagli studiosi. Non ne fanno menzione nè Adolfo Venturi, nella Storia dell'arte italiana, nè I. B. Supino, negli ultimi studi sull'Arte pisana. Non è dunque inutile pubblicarle e trattarne più diffusamente di quel che il Ciampi abbia fatto.

***

La chiesa di San Michele degli Scalzi si trova a pochi minuti di cammino dalla porta alle Piagge, sulla riva destra dell'Arno. Fin dall'undecimo secolo, in quel luogo, che si diceva *di* o *in Orticaia,* esistevano una chiesa e un monastero, abitato dai monaci Pulsanesi dell'ordine benedettino. Il nome della chiesa compare, per la prima volta, in una permuta di beni fra l'abate di San Michele in Borgo e il rettore Martino, del 15 Maggio 1151; ed il titolo ne è « domini et sancti Michaelis Orticarie ». I Pulsanesi tennero il luogo fino al 1463, quando il pontefice Pio II ne concedette il possesso ai Canonici regolari lateranensi di S. Agostino, che vi stettero fino al 1773. [2]

[1] S. Ciampi, *Notizie inedite della sagrestia pistoiese de' belli arredi* ecc. Firenze, 1811, pag. 33, nota *a*. — Debbo ringraziare Corrado Ricci per le fotografie delle sculture degli Scalzi che egli dietro mio consiglio fece eseguire dai fotografi delle Arti Grafiche quando si preparavano le illustrazioni pel Valdarno inferiore di Guido Carocci.

[2] Per la storia della chiesa mi sono valso di alcune notizie poste assieme dal dott. Pio Pecchiai e cortesemente favoritemi dal sac. Tito Pagni, priore della chiesa. Cfr. anche Da Morrona, *Pisa illustrata*, III, 1812, p. 380 e segg. e Repetti, *Dizionario geografico della Toscana*, alla voce *Orticaia*.

Pisa. — Chiesa di S. Michele degli Scalzi.

Da quell'anno, e pei dieci che seguirono, successero nel culto della chiesa gli Olivetani, finchè, convertita in semplice prioria, prese il doppio titolo di San Michele degli Scalzi e di S. Iacopo in Orticaia. La chiesa risale al XII secolo: guastata nel Seicento, fu di recente restaurata e restituita, come fu possibile, al primitivo aspetto. È a tre navate, spartite da due file di sei colonne e un pilastro, a metà, ciascuna.[1] Gli archi sono a tutto sesto, tranne il penultimo e il terzultimo prima dell'abside, di sesto acuto; alcuni dei fusti delle colonne sono di granito; i pilastri, i conci degli archi e le pareti di pietra verrucana. Meritano attenzione i capitelli, in parte corinzi o compositi, e specialmente quelli dei due pilastri e delle estreme colonne nella fila di sinistra; la settima ha un capitello di foglie spinose di acanto, con gli spigoli rialzati e incurvati in modo da formare una mezza sfera. Al soffitto a cavalletti, che già copriva la navata maggiore, furon sostituite le volte, acciecando per ciò le primitive finestre centinate che si veggono tuttora dall'esterno. L'abside semicircolare, in pietra, è terminata al di fuori da una fila di archetti sostenuti da mensole con figure di mostri e ornamenti rozzamente scolpiti. Tra un archetto e l'altro erano infisse nel sodo della muraglia coppe invetriate e policrome, secondo l'uso pisano. Sulla sommità del frontone posteriore, in cui termina la navata centrale, è un leone marmoreo, del dugento, che sostiene una croce. Il campanile, in pietra nella parte inferiore e nella superiore in mattoni, fu costruito in tempi diversi, mantenendo

[1] Nel 1477 Lorenzo dei Medici aveva tratto dalla chiesa di San Michele una delle colonne, forse perchè era di qualche marmo prezioso e raro. In alcuni suoi conti col banco di Pisa si trova in quell'anno ricõrdato un pagamento di 1 fiorino largo e $^1/_2$ « a Giovanni di Mariano per una cholonna di marmo per rimettere in santo Michele degli Schalzi per ischambio d' una se n'era tratta » (ASF, Mediceo avanti il Principato, filza XCIX, ins. 10, c. 3[t]). Altre colonne sitrassero dalla chiesa di S. Masseo: « e a dì 18 detto (ottobre 1477) l. 3 s. 10 p. a Francesco scharpellino per fattura di dua cholonne messe in santo Masseo per ischambio di dua se ne trasse » (ibid.).

il tipo consueto. La facciata della chiesa è decorata da cinque arcate cieche sostenute da colonne: nella mediana e nelle due estreme si aprono le porte, le altre due sono ornate con quelle losanghe a più piani ribassati, che sono così frequenti nelle costruzioni pisane dei secoli XII e XIII. Sopra l'architrave della porta di mezzo, liscio, è un fregio inclinato con nove

Architrave e Lunetta della porta.
(Pisa, S. Michele degli Scalzi).

mezze figure di angeli, ad ali spiegate, e tutti con uno scettro nella destra.

Le mezze figure sono quasi simili; la terza e la settima hanno sul petto una stola, di antica foggia, fregiata da tre croci equilatere. Nel listello in cui termina in alto il fregio sono incise, con belle lettere maiuscole, le seguenti iscrizioni che indicano le gerarchie angeliche (cominciando dalla sinistra di chi guarda la facciata): .*Ordo Angeloru*[*m*] *Or*[*do*] *Potestatum* | *Or*[*do*] *Dominationum* : *Or*[*do*] *Cherubin*[*orum*] | .·.

Or[*do*] *Seraphin*[*orum*] ∴ | *Or*[*do*] *Thronorum* | *Or*[*do*] *Principatuum* | *Or*[*do*] *Virtutum* | *Or*[*do*] *Archangelo*[*rum*]. Sopra al fregio, nel centro dell'arcata, è il Redentore in mezza figura, di faccia, con aureola crucigera; tiene la destra alzata, benedicendo, e nella sinistra ha un libro aperto dove si legge: *Ego Su*[*m*]. *A. Et.* ω. *Pri*[*n*]*cipium Et Finis.* Nelle lastre della lunetta, che servono di fondo alla figura del Redentore, sono scolpite due iscrizioni (a sinistra di chi guarda): *Anno dñi MCCIIII* | *Montaninus Zechia* | *dedit ihoco*[1] | *libras CII p*[*ro a*]*nima* | *sua et uxoris sue* | *o*[*mne*]*s intr*[*a*]*ntes* | *ecclesiam* | *rogate* | *Deum* | *pro eis.* A destra: *Vos Qui Huc Advenitis* | *Limina Nostra Intrat*[*is*] | *Flectite Colla* | *Deo Ne Sitis C*[*um*] | *Phariseo* | *Hec Est Por* | *ta Dei* | *Vertite* | *Retro* | *Rei.* Finalmente, nelle due arcate laterali a quella di centro, in due tondi dentro alle losanghe a cui ho sopra accennato, si legge, a sinistra: ✝ *Creden* | *do te sic mori* | *turum cessabis sem* | *per a pecatis quod ve* | *lit ds* [deus vel dominus]; a destra: ✝ *Cogno* | *sce homo te mor* | *talem volvitur ut ro* | *ta vita presens.* I caratteri delle iscrizioni sono sempre li stessi: è evidente che le sculture furono eseguite nello stesso tempo dagli stessi artefici, spendendosi le 104 lire donate da Montanino Zechia nel 1204.

***

Il confronto tra le sculture del portale di San Michele e quelle della porta maggiore del Battistero pisano si presenta spontaneo. Anche nel Battistero, su un marmo inclinato nello stesso modo si veggono, nello stesso modo disposte, undici mezze figure, di Cristo, della Vergine, del Battista, degli Evangelisti e di quattro Angeli.

Adolfo Venturi ha già mostrato che gli artefici i quali scolpirono quelle figure dovettero aver per modello qualche

[1] Il CIAMPI legge erroneamente *huic loco*: credo debba intendersi *i*[*n*] *hoc o*[*pere*]. Fra l' ultima lettera della parola IHOCO e l'aureola del Cristo vi è, come può vedersi dalla illustrazione, un largo spazio vuoto.

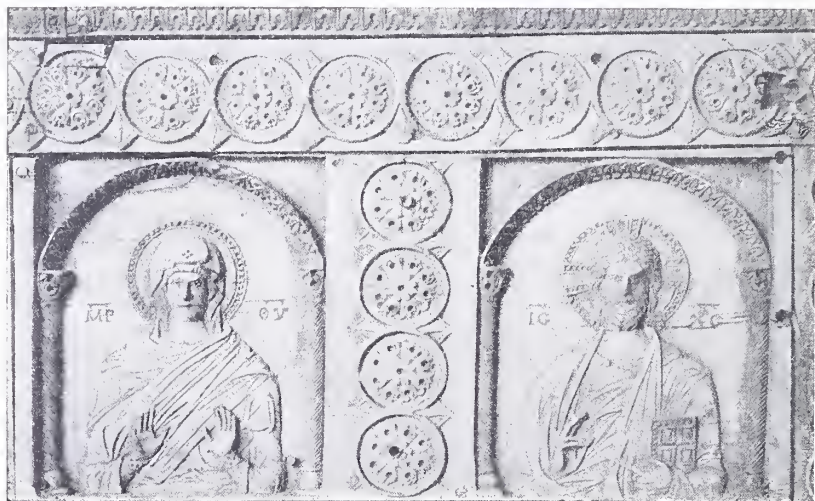
cofanetto bisantino, del tipo di quello del XII secolo, che è nel R. Museo Nazionale di Firenze.[1] E veramente sorprende l'analogia fra l' immagine del Cristo, in questo cofanetto, e l'altra scolpita sulla porta del Battistero di Pisa; dove, in ogni figura, il modo di disporre e di incidere le pieghe, il trattamento dei capelli e delle barbe, tradiscono la deriva-

PARTICOLARE DELLA LUNETTA.
(Pisa, S. Michele degli Scalzi).

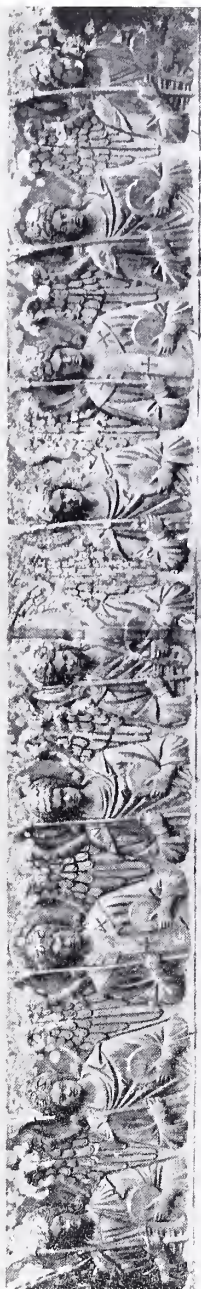
zione da un'arte, la quale, esercitandosi su materia meno dura e più docile come l'avorio, e in lavori di piccole dimensioni,

---

[1] A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana,* vol III, pag. 964. Anche il VASARI notò il carattere bisantino, o « greco », delle figure: « Il di fuori (del Battistero) è pieno d' intagli e d' istorie e nel fregio della porta di mezzo è un Gesù Cristo con dodici apostoli, di mezzo rilievo, *di maniera greca* » (*Vite,* ed. Milanesi, I, p. 239).

esigeva nell' intaglio una delicata e minuta finezza. Quelle sculture, che pur rappresentavano un'arte nella sua manierata raffinatezza già decadente, dovettero far grande impressione su chi era abituato alla sommaria e potente rozzezza dei lapicidi romanici. Una traccia di tale impressione ci resta nelle figure degli Scalzi. In esse è palese la derivazione dal fregio del Battistero: ugualmente disposti i panni attorno ai corpi, incise a brevi ciocche, contornate dai fori del trapano, le chiome; gli angioli, che tengono nella destra il bastone e nella

CASSETTINA D'AVORIO.
(Firenze, R. Museo Nazionale).

sinistra il globo, sono i fratelli di quelli che, nel Battistero, separano gli Evangelisti; la forma del bastone è la stessa e le piume delle ali sono lavorate nello stesso modo. Ma chi bene osservi vedrà che l' intaglio è eseguito con minor cura, i buchi del trapano sono più rari, i capelli sfilati più grossamente, le pieghe meno minute e più morbidi i panni. Altre differenze sono nelle forme: le figure del Battistero hanno le dita, ad esempio, più affusolate, che meglio secondano il movimento; più lungo l'ovale del viso e mostruosamente sviluppato, nel cra-

nio, l'occipite. Inoltre il Cristo degli Scalzi, se lo si confronta col Cristo del Battistero, ha nella sua rudezza una maggiore dignità ed una più efficace potenza: più robusto il collo, più ampie le spalle, più accentuati ed espressivi i tratti del volto. Certo, gli anonimi artefici ai quali i monaci Pulsanesi nel 1204 commisero l'ornamento della loro chiesa suburbana, cercarono di imitare il fregiò del Battistero che, sullo scorcio del secolo XII, dovette sembrare mirabile prodigio dello scarpello. Essi vollero adattare la loro arte più rude alla eleganza e delicatezza dell'arte nuova, venuta dall' Oriente, ma non seppero dimenticare totalmente i modi e le forme in cui erano stati educati. Si pensi che in questi anni, o poco dopo, i marmorari indigeni e comacini erano orgogliosi di fregiare coi loro nomi amboni e architravi rozzamente scolpiti; e proprio del 1204 è l'iscrizione in lode di Guidetto sulla facciata del San Martino di Lucca.

ARCHITRAVE DELLA PORTA DI S. MICHELE DEGLI SCALZI DI PISA.

***

Se la nostra opinione, che cioè le sculture degli Scalzi sieno imitazione e derivazione di quelle della porta del Battistero, fosse accolta, avremmo il 1204 come *terminus ante quem* per la data di questa. Il Supino, accennandovi in un luogo della sua *Arte Pisana,* assegna la porta « ai primi decenni del duecento » ;[1] il Michel alla prima metà del secolo XIII ;[2] il Venturi, addirittura, al 1250 circa.[3] Ritengo piuttosto che le sculture appartengano alla fine del secolo precedente. Ed a questa data si accordano le scarse notizie che abbiamo intorno alla costruzione del Battistero. Sappiamo infatti dalla *Cronaca* del Marangone che nel 1153 si pose il fondamento del muro esterno e nel 1154 quello su cui si impostano i pilastri e le colonne dell'ambulatorio interno del tempio. Nel 1159 si trasportarono tre colonne dall' isola d' Elba, nel 1162 due dalla Sardegna, nel 1164 tutte le otto colonne del giro interno erano in piedi. Il muro perimetrale dovette sorgere circa a quel tempo; del resto, sebbene manchino dopo il 1164 notizie sul procedere dei lavori, sappiamo che già nel 1221 si adunavano in S. Giovanni il capitolo pisano e l' arcivescovo per definire una discordia circa l' investitura dell' Operaio della Chiesa.[4] Non è dunque improbabile che negli ultimi anni del secolo duodecimo si pensasse all' ornamento delle porte. Così, dall'esame delle fin qui troppo trascurate sculture di S. Michele degli Scalzi è possibile trarre il primo e solo indizio del tempo in cui si decorò il maggior portale del Battistero, e nuova luce ne viene alla storia dell'arte in Pisa, prima di Niccola.

GIOVANNI POGGI.

---

[1] I. B. SUPINO, *Arte pisana,* Firenze 1904, pag. 54.

[2] ANDRÉ MICHEL, *La sculpture romane* nella *Histoire de l'Art,* vol. I, parte 2, Parigi 1905, pag. 694.

[3] A. VENTURI, op. cit., vol. III, pag. 33.

[4] I. B. SUPINO, op. cit., p. 33.

Di alcuni quadri di Paolo Uccello o della sua Scuola

Tra i quadri più interessanti conservati nei Magazzini degli Uffizi, ve n' è uno rappresentante vari fatti di Santi Monaci, che presenta i caratteri della scuola fiorentina della metà del secolo XV (N. 1).

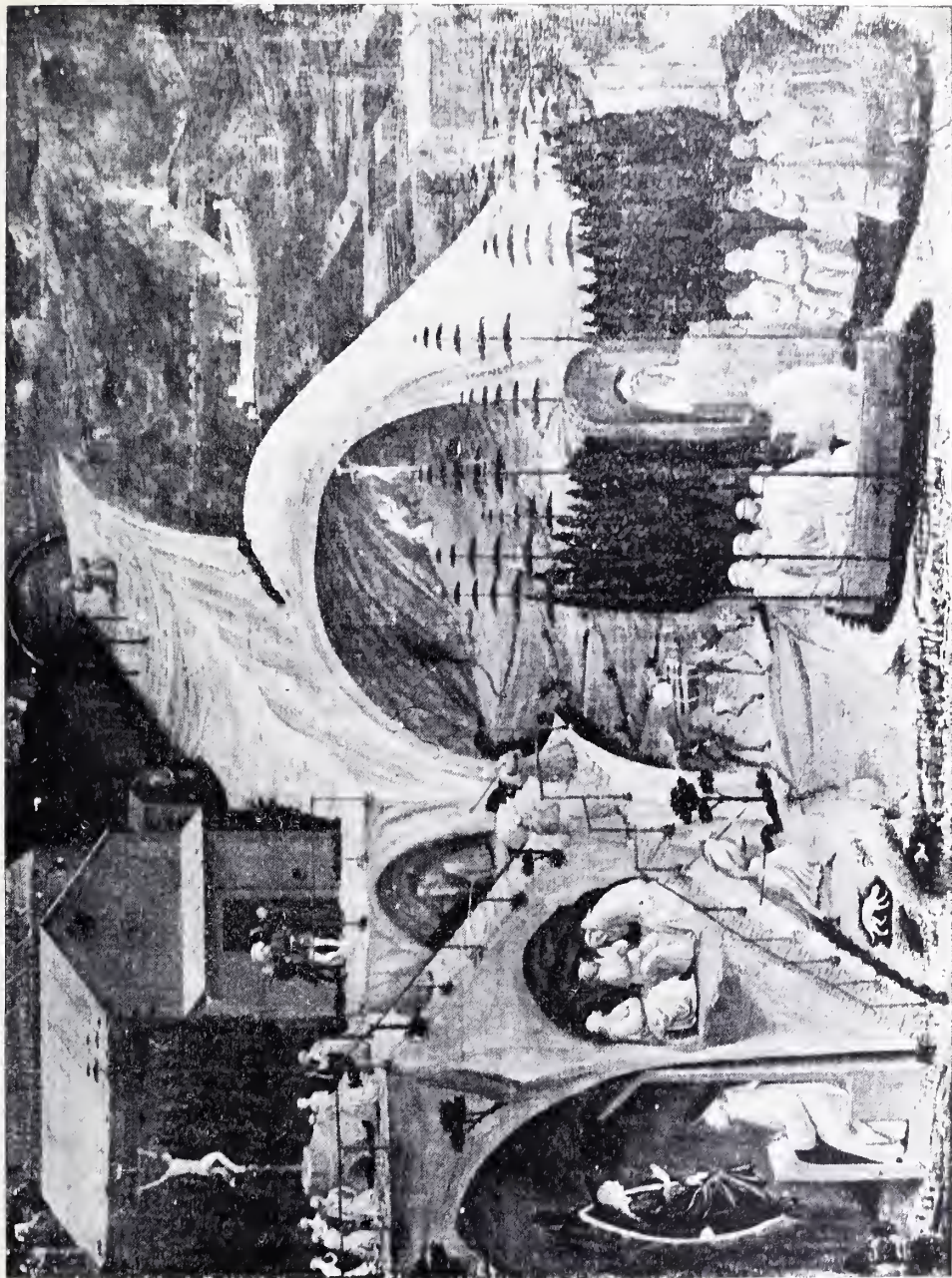
Esso ha la particolarità di esser dipinto a olio su tela. Sebbene, dal Cennini, si sappia esser stata la pittura a olio conosciuta e praticata, in modo limitato e imperfetto è vero, anche in Firenze fin dal trecento, — e il Vasari cita talvolta dipinti in tal guisa eseguiti, — pure non mi è noto, che sian giunti fino a noi altri esempi di tele dipinte a olio, appartenenti a quel tempo, da permettere un confronto valevole. Sorse in taluno quindi anche il dubbio, che si trattasse d'una copia più recente.

Questo quadro, alto 0,809 e largo 1,098 proviene dal Convento dello Spirito Santo alla Costa S. Giorgio e si trova nell' Inventario della Galleria degli Uffizi del 1825 in appendice, tra i quadri portativi (nel 1853) dall'Accademia di Belle Arti, ove venne depositato dopo la soppressione di quel Convento.

Vi si vede rappresentata un' altura rocciosa e cavernosa, protendentesi a picco sopra un piano coltivato, in fondo al quale s' erge un turrito castello; a sinistra, a metà altezza

v' è una chiesetta rossa, sulla porta della quale due laici stanno conversando con un frate, mentre, lungo il fianco ombreggiato da una fila di cipresssi, vari monaci denudatò il busto stanno inginocchiati intorno ad una gran croce e si flagellano. Alcuni fanno penitenza nelle grotte, altri per un erto sentiero recano provviste o conducono il somarello alla questua. Sulla vetta sporgente, al limitare d' un bosco, san Francesco riceve le stimmate; nella sottostante caverna s. Girolamo, col suo fido leone da presso, si mortifica d' innanzi al Crocifisso; in un'altra grotta in basso, a sinistra, la Vergine, seduta in un nimbo di serafini azzurri e vermigli, apparisce a s. Bernardo, e il diavolo tentatore si ritrae sottoterra; a destra, tra una cerchia di cipressi, san Benedetto dalla cattedra impartisce la regola ai frati seduti in giro su un muricciuolo. E qua e là fra i ruscelli e gli stagni veggonsi altri frati aggirarsi, antilopi abbeverarsi, anatre nuotare, mentre la procella si addensa sopra il castello e appare tra i nuvoli un vento, che soffiando fa ripiegare gli alberelli allineati lungo i campi.

La tela è incastrata tra il telaio, a forma di croce, e la cornice dorata e assai annerita, d'una sagoma, che si ritrova spesso nel primo quattrocento anche in marmo ed in bronzo. In un ripulimento forse poco cauto, tutte le parti chiare del dipinto tornarono abbastanza in valore, eccetto in qualche parte, in cui esso sembra affumicato e corroso; ma le parti scure, come gli alberi, le erbe. le nuvole, sono rimaste opache e nerastre, per l' alterazione di qualche vernice imperfettamente adoperata.

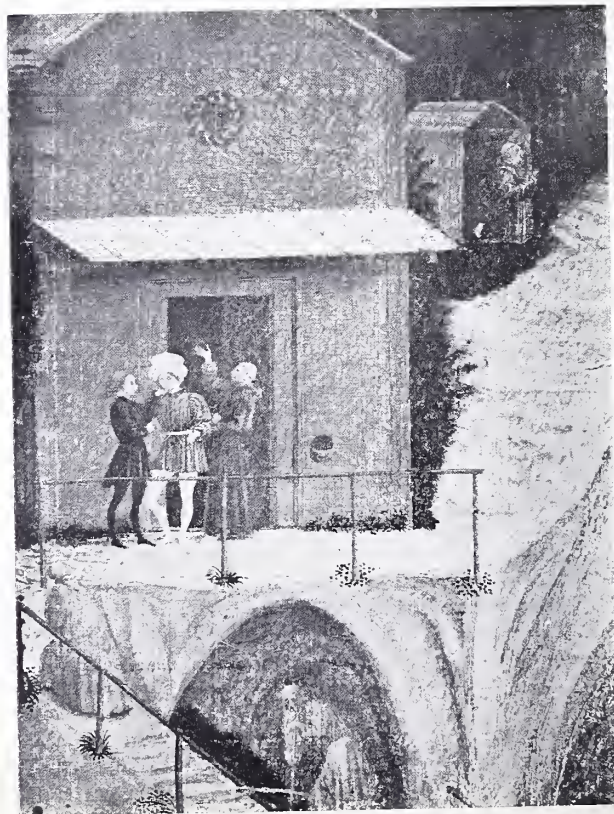
Se si trattasse realmente d'una copia, quale pittore del sei o settecento si sarebbe dato la briga di riprodurre con tanta fedeltà le forme caratteristiche delle mani, i profili sfuggenti, le roccie che paiono di cartone, le geometriche linee dei campi, fin le più minute erbette, conservando l' ingenuità delle espressioni e le pallide secche ombre di derivazione trecentesca, dove si scorge la timidità d' una tecnica piuttosto arretrata, senza che trasparisca traccia dell' impasto di colore e della scioltezza di maniera d' un' epoca progredita? E di che cosa

N. 1. — Scuola di Paolo Uccello. – Fatti della vita di alcuni Santi Monaci.
(Firenze, Magazzini della Galleria degli Uffizi).

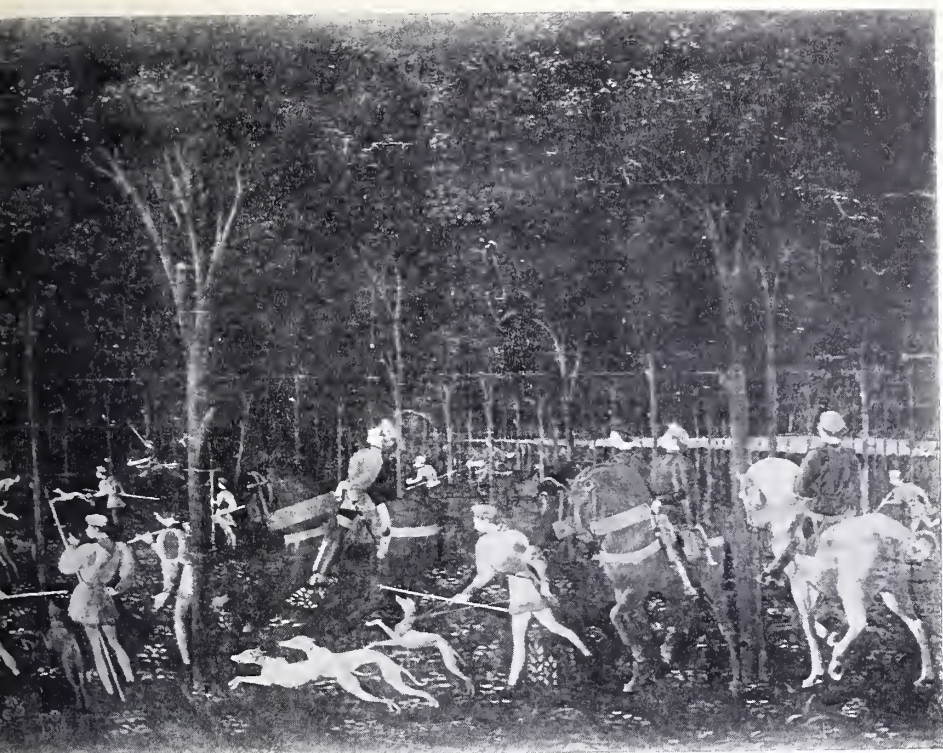
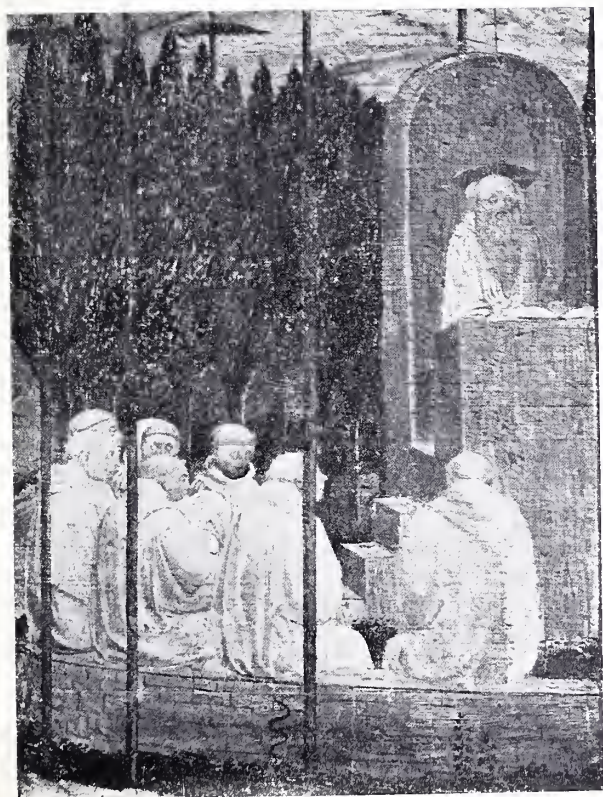
potrebbe esser la copia ? Forse d'un affresco da demolirsi, per conservarne la memoria ? Pur troppo in quei tempi non si ebbero mai tali scrupoli, per pitture di assai maggiore importanza ! Del resto nella metà del quattrocento un artista non si sarebbe più servito d' una simile composizione, che rammenta ancora le Tebaidi trecentesche, per decorare una parete, quale risulterebbe, immaginando le figure nella proporzione normale di due terzi del naturale ; esse sarebbero sembrate troppo sperse in quel vasto, arido paese, e talune mal visibili per l'altezza. Tale composizione è più consimile ai dipinti contemporanei di piccola mole, quali si usavano per decorare predelle, cassoni, spalliere ; non la si può quindi immaginare in altro formato, che nel proprio. Adunque io ritengo il quadro in questione opera del quattrocento, e di fattura originale, a causa della spontaneità dei movimenti e delle espressioni e della ingenua sicurezza con la quale sono eseguiti i panneggi, gli animali, le nuvole e altri particolari.

Non è il caso di cercare un nome di pittore cui attribuire questo quadro, ma non v' è dubbio, che egli abbia alcun tempo appartenuto alla scuola di Paolo Uccello.

Nella Caccia Notturna della Galleria dell' Università di Oxford, ad esempio, si ritrovano i medesimi profili sfuggenti, alquanto infantili, le medesime forme di mani affusolate e mosse a ventaglio, i medesimi tipi di animali, come pure le stesse movenze, lo stesso modo di lumeggiare gli alberi ecc. Anche nel s. Giorgio che libera la Principessa, presso M.me Andrè a Parigi (N. 2) che se può non parere all' altezza dell'altre opere di Paolo certamente proviene dalla sua bottega, oltre le sunnominate similitudini vedesi una caverna del tutto ugua le a quella del s. Girolamo, con alla base erbette similmente disposte, un paesaggio di campi arati in prospettiva con animali, boschetti e castella d' un medesimo gusto. Tali caratteri si trovano anche nella predella col miracolo dell' Ostia, da ammirarsi nel palazzo ducale d' Urbino, nonchè nei fondi delle ben note battaglie.

Però, a parte il colorito scialbo e piatto per mancanza di

N. 2. — Paolo Uccello - San Giorgio che libera la Principessa,
(Parigi, proprietà di M.me André).

N. 3. — PAOLO U(
(Oxford, G

PARTICOLARE
DEL N. 1.
(Firenze, Magazzini della
R. Galleria degli Uffizi).

CACCIA NOTTURNA
niversità).

PARTICOLARE
DEL N. 1.
(Firenze, Magazzini della
R. Galleria degli Uffizi).

N. 4. — Scuola di Paolo Uccello.
La Natività e alcuni Santi.
(Carlsruhe, Galleria).

prospettiva aerea, che può esser frutto dell' imperfetta conoscenza della tecnica dell' olio e delle conseguenti alterazioni di colore, in opposizione col colorito solido e plasticamente espresso di Paolo Uccello, il dipinto in questione non può essergli ascritto anche per la diversità di spirito che lo anima. Già, non è bene equilibrata la disposizione delle varie parti, con quella monotona grotta, e quella pesante chiesa, che da un lato e nel centro formano una massa rigida, come di cartone, mentre in un angolo si allontana con ottima prospettiva la campagna coltivata sotto l' imminente tempesta, che par dipinta con spirito moderno. Le figurine poi, sperse nelle loro occupazioni, sono bensì eseguite con sapiente esattezza e mosse col sentimento dell'azione che compiono, ma per quanto nel loro garbo minuto e modesto esprimano assai bene la pace d' intelligenze ristrette, pure hanno l'apparenza piuttosto d'ombre, che di persone reali.

Non certo questo si trova nei dipinti di Paolo Uccello, che oltre ad essere stato il ritrovatore della prospettiva lineare ed aerea e il ricercatore minuzioso delle forme tanto degli esseri che delle cose, fu anche maestro nel dar giusto valore ed efficacia al movimento, precedendo in questo l'opera di Leonardo da Vinci. Pur non potendosi disciogliere da un certo arcaismo di forme, seppe trattare con scioltezza le masse e ottenerne unità e drammaticità di azione, senza che mai le difficoltà di prospettiva e di scorci da vincere e le minuziose ricerche di particolari ne ostacolino soverchiamente il concetto generale, togliendo spontaneità e forza.

Dinnanzi alla *Caccia di Oxford* (che il direttore della University Gallery mi concede di far riprodurre da una fotografia cedutami da Mr. B. Berenson (N. 3) si resta bensì compresi d'ammirazione per la maestria con la quale è rappresentato il degradare degli alberi verso il fondo del bosco tra il giuoco della luce lunare, e l'esatto diminuire degli animali nei loro sapienti scorci, e lo studio accurato d'ogni più svariata erbetta, ma si è sopra tutto a prima vista colpiti dal vigor di vita, che emana da quella geniale concezione, fino a dimen-

ticar l'opera dell' uomo, e immedesimandosi nella scena, sembrar di sentire il rintrono delle grida e dei corni e il lontanare degli scalpiti nella selva.

Così pure dinnanzi al *Diluvio* del Chiostro Verde di Santa Maria Novella, ci si sente quasi gelar l'ossa nel mirar quelle acque rigonfie, sparse di galleggianti sinistri, quegli alberi curvati dalla bufera, quella gente dai panni sconvolti e appiccicati aggrappata all'estrema ancora di salvezza; e soltanto in un più attento esame si distingueranno i miracoli di scorci e di prospettiva superati, non senza qualche imperfezione è vero, ma mai a detrimento dell'efficacia del soggetto.

Se potessimo vedere nel suo primitivo complesso la *Battaglia di San Romano*, che ornava una sala del Palazzo Medici ora divisa tra la Galleria degli Uffizi, il Louvre e la National Gallery, almeno nello stato di conservazione di quest' ultimo reparto, non saremmo colpiti a prima vista, come accade pel reparto degli Uffizi, da cavalli che paion di legno posati per terra e da tante lancie, zampe ed elmi di tutti i colori, che s' incrociano e si sovrappongono, ma ammireremmo intera la grandiosa linea della composizione, coi due gruppi di combattenti espressi in plastiche masse, la foga del partito vincente, il difendersi e il pronto volgere il tergo del partito sconfitto che, lasciando sul luogo varie vittime, fugge dietro le colline scomparendo tra gli alberi, mentre dall'alto lo dardeggiano con le balestre i fanti accorrenti.

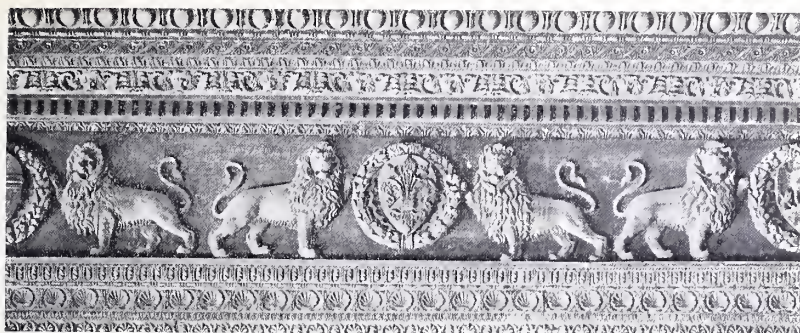
L'autore del quadro dei Magazzini degli Uffizi ammaestrato sotto la disciplina di Paolo Uccello, forse nell'aiutarlo a dipingere quei chiostri degli Angioli e di S. Miniato, la cui perdita non piangeremo mai abbastanza (forse di quello di S. Miniato qualche frammento si può ancora trovare) ritenne del maestro i tipi e le forme superficiali riproducendole con l'abilità di un'epoca già progredita, e con le innegabili rimembranze di qualche precedente influenza, probabilmente di Domenico Veneziano.

Credo di poter attribuire al medesimo pittore una tavola, che si conserva nella Galleria di Carlsruhe sotto il nome di

Pisanello, sebbene sia riconosciuta da tutti come opera di scuola fiorentina ed abbia avuto diverse attribuzioni, basate su caratteri comuni ad artisti più o meno celebri (N. 4). Essa appare come divisa in due piani; in quello superiore vi è rappresentata la *Natività* con una gloria d'angioli nel cielo, e un paese esprimente un golfo con barche e alberi, inteso con senso di poesia assai fino; in quello inferiore veggonsi inginocchiati contro delle roccie s. Girolamo col suo leone, santa Maria Maddalena e s. Eustachio col daino. Non occorrono molte parole per dimostrare come tra i due dipinti in questione ci siano evidenti punti di contatto. Basta paragonare questa Madonna inginocchiata con quella che appare a s. Bernardo per riconoscervi la medesima forma di testa, le stesse mani affusolate, uno stesso stile di drappeggi; anche i volti e i drappeggi degli angioli si accordano con quelli dei fraticelli: nel basso poi sopra tutto, vediamo le roccie, le erbette e gli animali ripetere le medesime forme osservate nella tela degli Uffizi, e il san Girolamo esser quasi l'identica figura ingrandita. Se non corrispondono altrettanto nel colorito, ciò può dipendere dalla diversità della materia e dallo stato di conservazione. È pertanto vero che nel quadro di Carlsruhe più che in quello degli Uffizi si scorge l'intromissione d'un'altra influenza diversa da quella di Paolo Uccello; se gli scorci degli animali, il girar della palma, il boschetto dietro al dormiente san Giuseppe, le roccie, le erbe rivelano la scuola di questo maestro, il tipo del bambino e in specie il drappeggiare rammentano piuttosto Domenico Veneziano e il Baldovinetti.

Un artista di questa natura, variante metodo e stile a seconda di quello, tra i grandi rinnovatori di quel meraviglioso periodo di progresso artistico, che ne richiedesse l'aiuto, si perde nel pelago degli ignoti, donde taluno vien di tratto in tratto salvato per miracolo, in grazia di qualche firma o documento tornati in luce. L'opera sua è più probabilmente da ritrovarsi tra quelle graziose pitture di cassoni, che furono uno dei rami dell'arte, dove meglio si poterono esplicare lo

spirito e la varietà d' invenzione degli artisti secondari fiorentini, e che pur troppo oggimai per la maggior parte sono emigrati in terra straniera, insieme alle più importanti manifestazioni delle arti industriali e decorative di quel fortunato periodo.

Carlo Gamba.

Sul ritratto d'Alessandro de' Medici dipinto dal Pontormo

Costantino Ansoldi da Casalmaggiore era stato un fedele ed affezionato cortigiano del duca Alessandro de' Medici, che in lui ebbe molta fiducia: nè della benevolenza del suo signore Costantino sapeva dimenticare due chiarissime prove. Alessandro alle sue cure aveva in gran parte affidato fanciullo il figliuolo naturale Giulio, e più tardi con pensiero riconoscente avevagli regalato il proprio ritratto di mano dell' insigne pittore Iacopo da Pontormo. L'artista lo fece nel 1534 nel palagio dei Pazzi in via del Proconsolo, dove il duca soleva recarsi quasi ogni giorno per intrattenersi colle belle e spiritose marchesane di Massa ivi dimoranti, Ricciarda Malaspina moglie di Lorenzo Cybo e Taddea sua sorella che sposò un conte di Scandiano. Dicevasi, e lo registra nel suo diario fiorentino Francesco Settimanni, che Alessandro de' Medici non si recasse dalle marchesane così spesso e volentieri per trattare di cose serie; si prendeva invece, specialmente colla Ricciarda, delle ardite confidenze, com'era la sua natura, con assai scandalo della città.

Alla signora Taddea, che senza dubbio era stata presente quando Iacopo da Pontormo lavorava, e ne aveva ammirato l'opera, l'Ansoldi, divenuto fortunato possessore del ritratto, ne fece dopo la morte del duca omaggio e dono, o per gratitudine di benefizi ricevuti o perchè premurosamente richiestone: e gli parve che la gentildonna avrebbe saputo tener conto meglio di lui del pregevole dipinto raffigurante il Medici « in habito da corrotto, in tavola, a tutta facia et sino alla cintura, a qual non gli manca altro che la favella », parole queste dell'Ansoldi medesimo.

Perito Alessandro tragicamente, Costantino non rimase molto in Firenze, ma dovette tornarsene in patria e con numerosa famiglia vi conduceva tribolata e misera vita. Fu là che, non senza sua grande sorpresa, seppe che da Cosimo I era stato emanato un bando per rintracciare quel ritratto del duca; evidentemente a Cosimo stava molto a cuore di riaverlo e collocarlo nella sua reggia fra tante altre belle opere d'arte. L'Ansoldi ebbe nel 1568 il pensiero di nulla trascurare per ritrovare il quadro da offrirsi al sovrano mediceo, colla certezza che questi non avrebbe mancato di premiare l'atto cortese e nobile: il povero uomo sarebbesi così trovato in grado di aiutare alquanto le sue cinque meschinelle figliuole da marito. E non volendo indugiare partì da Casalmaggiore ai 10 novembre del '68 dirigendosi a Ferrara in cerca della signora Giulia figliuola della ricordata, e già defunta, Taddea Malaspina, che del ritratto doveva sapere qualcosa. La signora Giulia infatti subito gli disse che il ritratto certamente « si trovava nella guardarobba del Principe di Massa », essendo Taddea morta in casa di lui, lasciandovi tutte le sue robe.

Parve allora al nostro Ansoldi che Giulio de' Medici per gratitudine se non per altro potesse aiutarlo, e si recò prima a Firenze e poi a Pisa per conferire con lui. Il Medici l'accolse benissimo, l'ascoltò, gli promise di ricuperare il quadro e di darglielo. Ma, visto che il tempo passava e nulla si concludeva, l'Ansoldi dopo essere stato cinque mesi tra Firenze e Pisa, con suo grave sacrifizio, se ne tornò a casa malatic-

cio, avendo soltanto potuto ottenere un piccolo sussidio in danaro dal Granduca per le premure di Giulio de' Medici. E rassegnato aspettava, con poca speranza invero; Giulio però finalmente gli scrisse che avendo « ricuperato con gran difficoltà il ritratto » (rinvenuto realmente a Massa nel palazzo di Alberico Cybo signore di quello Stato) lo teneva presso di sè a sua disposizione.

Si pensi con quanta gioia ai 5 maggio del 1570 deve essere ripartito per Firenze il buon Costantino: ma fu vana gioia. Il signor Giulio aveva intanto fatto miglior riflessione e con rude franchezza gli dichiarò che non poteva nè voleva consegnare l'originale ed autentico ritratto, del quale inoltre credeva opportuno non rivelare al Granduca l'esistenza, ma che per ordine suo n'era stata eseguita una copia, e che prendesse questa. L'Ansoldi, vista la copia, cominciata da un mediocre artista e da un altro ancor peggiore finita, si sdegnò altamente, la rifiutò e con amare parole si dolse del tradimento che dal suo Giulio non si sarebbe mai aspettato. Dopo seria considerazione vide che una sola cosa gli restava a fare: raccontar tutto per filo e per segno al principe reggente Francesco de' Medici. E colla sua lettera del 23 novembre 1571 da Casalmaggiore mise, come si direbbe oggi, le cose al posto, esponendo con sincerità e precisione com'era passata la faccenda.

Il desolato scrivente prega con calore il principe d' informare il Granduca suo padre sull'esito infelice delle diligenti ricerche e delle vive sollecitazioni a proposito del desiderato ritratto, perchè possa, se vuole, farsi consegnare colla sua altissima autorità da Giulio de' Medici quel dipinto. Egli sarà ben contento di una qualsiasi remunerazione, trovandosi vecchio e disgraziato colle solite cinque figliuole da marito, ma davvero con ben poca speranza di trovarlo per causa delle loro infelici condizioni. La lettera, che io sappia, non ebbe pur troppo risposta.

Il Vasari nelle notizie riguardanti Alfonso Lombardi scultore ferrarese, parlando di alcuni ritratti del duca Alessandro,

ricorda di volo questo fattogli dal Pontormo. Io pertanto son lieto di pubblicare[1] la lettera dell'Ansoldi perchè mi accorgo che, una volta conosciuta, potrà interessare gli studiosi della storia dell'arte ed offrir loro utili particolarità sopra un ritratto, che pel suo autore e per la persona effigiata è degno di non essere dimenticato.

CARLO CARNESECCHI.

Serenissimo Principe

Supplico Soa Alteza come già molti anni intesi che Soa Alteza overo il Granduca fece publicare una crida in Fiorenza per sapere ove si trovasse il ritratto della bona memoria del Duca Alessandro, promettendo bona remuneratione: et perch' io sono statto creatura dil detto Duca Alessandro mio signore et ancho sempre desideroso di farme conoscere alla Soa Alteza per suo amorevolissimo servitor, subito mi mossi a pensare nella mente mia se potessi in qualche modo venir in cognitione di detto retratto, venendome in memoria ch' il detto Duca mio signore me lo donò mentre era vivo, et doppo la sua morte m' è venuto in memoria ch'io lo donai a una signora Thadea Malaspina, qual fu sorella dell' ill.ma Marchesa di Massa che fu madre dell' ecc.mo Principe hoggidi di Massa. Et con questo mi partii da Casalmaggiore patria mia nell'anno del Signore 1568 a dì 10 di novembre, che fu la vigilia di Santo Martino, per andar a camino di trovar tal ritratto, dessiderando presentarlo alla Soa Alteza, parte per raffermare la mia antica servitù parte per haver qualche aiuto dalle mane di Soa Alteza per soccorere alli bisogni di cinque mie figliole femine, quali sono da marito et senza roba et senza madre. Feci capo a Ferrara a una signora Iulia Malaspina figliola della detta signora Thadea, dalla [quale] intesi che detto ritratto si trovava nella guardarobba del Principe di Massa, perch'essa signora Thadea era morta in casa del detto Principe, nella quale erano restate tutte le sue spolie.

Io, inteso questo, feci ricapito in Fiorenza persuadendomi che la servitù ch' io teneva con il signor Iulio de Medici, qual io ho alevato et fu consignato et raccomandato nelle mie mani dal detto

Duca Alessandro, havesse ad operare con l'ill.mo Principe di Massa, per essersi alevati loro insieme, che con il suo meggio detto ritratto pervenesse nelle mie mani. Ma, intendendo che il signor Iulio era in Pisa, mi transferi' da Fiorenza a Pisa; et havendoli narrato la causa della mia venuta pregandolo volessi recuperare detto ritratto et farmene un dono, in ricompensa della mia fedel servitù fatta alla bona memoria del Duca Alessandro suo padre et anche a Sua Signoria, mi rispose che a tutte sue forze l'haverebbe ricuperato et che il ritratto saria statto il mio, et di più che lui haveva obligatione di far tutto quello ch'io gli chiedessi perchè haveva nel suo corpo l'anima di detto Duca. Et con questa speranza restai in Fiorenza et Pisa cinque mesi con mio grandissimo interesse et grandissima infirmità, per la qual fui forzato partirme per venir a casa, havendo però prima hauta licenza da esso signore Iulio et promissione sopra la sua parola di non mancarmi nel detto servitio, et hebbe soccorso di denari per il mio viaggio dal Granduca per mano del signor Thomaso de' Medici. Gionsi a casa et ricuperai la sanità quando piaque al Signor Iddio. Et alcuni mesi doppo il signor Iulio mi scrisse ch'io andassi a Fiorenza, perchè haveva ricuperato con gran difficultà il ritratto et era per darmi tutto il mio intento, come posso iustificare per sue lettere: per il che mi partii per Fiorenza a dì 5 maggio 1570. Et subito che fu' gionto da Sua Signoria, mi prese per la mano et mi mostrò il ritratto; et perchè io instava che non volesse mancare di quanto mi haveva promesso, mi disse che lui non mi voleva a modo alcuno dare quel primo et autentico, ma che me ne haverebbe datto una copia. Sopra che io gli feci contrasto, tenendo che mi mancasse della sua parola, atteso che questo retratto era sta' sepulto 33 anni et per meggio mio era stato scoperto: ma non potei ottenere altro da Sua Signoria, perchè mai volse concedermi l'original di detto ritratto, anci ne fece fare una copia, qual fu principiata da Vincenzo suo pittore et poi finita da Salvio pittore dil cavalier Somo. Ma detta copia riuscì sborgna (sic) et io recusai d'accettarla et gli dissi almeno Sua Signoria ne doveva far fare una copia per man di qualche valente homo, ma lui mi rispose: Constantino, non lo posso fare, perchè il Granduca subito lo sapria et me ne privaria. Onde io, vedendo la sua ferma risolu-

tione contraria alla speranza ch'io teneva et alla parola dattami da Sua Signoria, non volsi a patto alcuno accettarne copia; ma mi resolsi venirmene a casa et cosi venni in effetto senza farne motto ad esso signor Iulio, con mio grandissimo interesse di borsa et mala satisfatione d'animo, non havendo possuto adempire l'intento mio. Però ringratio sempre la Maestà Divina.

Serenissimo Principe, questo retratto è il vero et iusto; qual fu fatto, nel tempo che morse la bona memoria di Papa Clemente, in Fiorenza in casa di Pazi per man di Iacobo da Pontormo famoso homo, in habito da corrotto, in tavola, a tutta facia et sino alla cintura, a qual non gli manca altro che la favella. Così ho voluto darne noticia all'Alteza Sua poi che io non glielo posso dare con le mie mani come dessiderava, acciò almeno Soa Alteza possi con le mie ragioni, quali io gli renuntio in tutto, ricuperare detto ritratto et far quanto gli pare. Supplicola solamente vogli tener memoria di me fidelissimo et antico servitore del Duca Alessandro, dignandossi darme qualche soccorso per me, qual mi ritrovo povero senza facultà di sorte alcuna et d'età de 61 anno, et con cinque figliole femine da marito, che riconescerò il tutto dalla man di Sua Alteza et il Signor Iddio gline renderà il guiderdone, mantenendo et augumentando il suo felice stato come fa. Et quando Sua Alteza si dignarà sapere quel ch'io sono et sono stato pigliarà informatione dal cavalier Carlo da Spello, da messer Iulio da Pistoia, da maestro Augustino sarto, da messer Stephano romano camarier del Granduca, et di più dal Ser.mo Granduca: da' quali credo Soa Alteza haverà bonissimo ragualio delle mie actioni. Et se Soa Alteza volesse valersi di me in cosa alcuna, sarà servita indrizare la lettera in Parma in casa del signor Scipion Banzola perchè havrà bon ricapito, et io non mancarò di far quanto mi comandarà Soa Alteza; alla qual servirò sempre con fede et con la verità. Et se la Maestà di Dio mi concedesse che io havesse il modo di poter venire alli piedi di Soa Alteza, come sarebbe l'animo mio, gli farei conoscere che prima che hora ho desiderato far cosa grata a Soa Alteza, et l'havrei fatto in effetto, se il signor Iulio non me havesse ingannato et non fosse proceduto con me con tanta malignità come ha fatto. Ma non voglio passare più oltra in scritto, acciò Soa Alteza non mi tenesse uno

Aretino, come in effetto io non son, nè mi movo se non con gran ragione.

Et con questo fine humilmente bascio li piedi di Soa Alteza, alla qual Nostro Signor Iddio doni ogni felicità insieme con tutti li soi descendenti. Da Casalmaggiore, il dì 23 novembre MDLXXI.

Di S. A.

Humilissimo servitor
COSTANTINO ANSOLDI.

Al Ser.mo Principe di Fiorenza
over in sua absentia al Ser.mo Granduca mei signori
in Fiorenza. [1]

---

[1] A. S. F., Carteggio mediceo del Principato, Filza 567, c. 187 e 225.

Una Madonna col Figlio di Giovanni di Paolo

Sui primi di settembre del 1908, corse voce che un dipinto di singolare importanza era stato « scoperto » nella pieve montana di S. Croce a Poggioferro, in quel di Scansano (Grosseto).

Era una delle poche volte che la parola « scoperta », così facile ad essere usata ed abusata, a proposito di cose d'arte, designava con proprietà di linguaggio la realtà di un fatto avvenuto.

Nel procedere ad alcuni lavori di restauro nella chiesetta di S. Croce, apparve all' improvviso nel vano di un altare, sotto il martello demolitore, l' immagine di una Madonna nascosta e serrata da una cortina di muro. E sembrò miracolo. *Advocata Podiiferri, ora pro nobis!*

Si tratta evidentemente della parte centrale del polittico che un tempo doveva adornare l'altar maggiore della chiesa; prima cioè dei rifacimenti e delle alterazioni da ascriversi forse alla fine del XVIII secolo, quando la cappellania curata di S. Croce, dipendente da Scansano, assunse grado e dignità di pieve.

Nella tavola centinata a sesto acuto (alta m. 1,70, - larga m. 0,78), appare in campo d'oro la Vergine, che seduta in trono sorregge sul ginocchio sinistro il Bambino nudo, in piedi stante. Il gruppo campeggia sopra un ricco drappo fiorito a grandi occhi di pavone, disteso a modo di postergale. In alto sono due mezze figure adoranti; in basso una santa ed un santo che suonano l'arpa e l'organetto.

La tavola non porta nome di autore, nè altro scritto, tranne l' invocazione sopra riferita; ma i caratteri della pittura sono così evidenti, da rivelare, anche attraverso ai parziali deperimenti della forte tempera smaltata, il pennello del maestro senese che lavorò a quell'opera.[1]

Siamo dinanzi a un dipinto che viene ad accrescere il novero dei molti avvivati dalla mano di Giovanni di Paolo: di questo artefice facile e disuguale, ora imitatore dei modelli di Ambrogio Lorenzetti, ora seguace della maniera del Sassetta; ma sempre e dovunque perspicace indagatore di effetti e di contrasti pittorici, disegnatore spedito con accenti di una originalità tutta sua, talvolta sentimentale sino al languore, talvolta brusco sino alla smorfia.

Giovanni di Paolo è un'anima a sè, nell' uniformità delle varie correnti dell'arte senese. Le vesti e i veli delle sue madonne, tessuti coi colori vivaci delle più strane primavere, scintillano d'oro e d'azzurro tra i meandri, e i cori volano e salgono osannando, come nella tavola della Collegiata d'Asciano, con la mandòla, con l'arpa, col cembalo, con la cornamusa, con la ghironda, con l'organetto, coi pifferi, con le trombe, coi tamburi: strepitosa, assordante, frenetica fanfara posta in evidenza dal pittore affinchè, nel contrasto, più manifesta apparisse la serenità calma e mite della Vergine, che immota splende nel cielo della sua gloria.

Ma Giovanni di Paolo non fu soltanto un mistico e un

[1] La tavola fu restaurata dal sig. Rotello Rotellini, a cura dell' Ufficio Regionale di Firenze, e concorsero nella spesa il Ministero della Pubblica Istruzione e l' Economato generale dei Benefizi vacanti.

Giovanni di Paolo. — Madonna col Figlio.

(Pieve di S. Croce a Poggioferro).

sentimentale del colore e della forma. La cura e talora lo sforzo, che egli dimostra nello studio del nudo, ce lo fa ascrivere, senza esitazione, alla schiera dei realisti del 400. Nel colmo della pala di Pienza e nella *Deposizione* della Biblioteca Vaticana, il tragico corpo di Cristo morto, sciolto dalla rigidità cadaverica, con la testa arrovesciata disegnata di scorcio, col torace scheletrito, con gli omeri deformati, coi muscoli cadenti, con la pelle inverdita, dà la prova del verismo di questo pittore senese. Altrettanto escono dallo schema comune i nudi dei suoi fanciulli, con le grosse teste spelate e i corpi e gli arti gonfiati dall'abbondante carnosità infantile, con le estremità esigue, con i diti corti, filiformi, quasi sempre rattratti. Gl' Innocenti che s'aggruppano presso il trono degli Apostoli nella predella del *Giudizio universale* dell'Accademia di Siena, o che folleggiano tra i gigli e le viole mammole, nella rappresentazione del Paradiso, espressa in questa medesima predella, ne sono sufficente esempio.

Tali opere e tali essenziali caratteri di Giovanni di Paolo sembrava necessario richiamare alla memoria, perchè gli uni e le altre hanno spontaneo riflesso nella tavola di Poggioferro.

Anche qui uno svariare e un fiorire di drappi vivaci, con i due santi che suonano l'arpa e l'organetto nella stessa attitudine, toccando le corde e premendo i tasti, di due tra gli angeli che formano il coro celestiale attorno alla *Madonna della cintola* di Asciano.

Il Bambino del pannello di Poggioferro è l' identico paffuto Bambino, dalla testa grossa quasi calva, dagli occhi fissi e curiosi, dalle gambe e dagli avambracci deformati, che sta semicoricato fra le ginocchia della Madre, nella pala del Duomo di Pienza: forme di piccoli neonati che per disegno e per fattura hanno evidenti contatti con gl' Innocenti del *Giudizio universale* nella predella di Siena.

Richiami precisi di fisionomia e di struttura, con la testa del Battista e con l' ultimo degli Apostoli a destra del risorto Gesù, nella medesima predella del *Giudizio*, presentano le

due figure adoranti, poste in alto nelle tavola di Poggioferro: teste dalle chiome « a lunghi filamenti, direbbe il Toesca, non già di un unico colore, ma bruni, biondi, cinerini, insieme accostati, ispidi o disposti a zone intorno al cranio ».[1]

Nè il tipo della Vergine, che rivela sensibili affinità con le Madonne di Matteo di Giovanni, si distacca da quella della tavola di Pienza, con la quale, se differisce nell'espressione, ha comune l'impostatura del collo e il segno arcuato e nitido delle ciglia e la piccola bocca e il rilievo del mento e il piegare ricco e abbondante delle vesti e dell'ammantatura.

Assegnare una data alla tavola di Poggioferro non è facile. La variabilità del pittore è tale che egli sfugge ad una classificazione evolutiva delle sue opere e chi la tentò mi sembra non riuscisse nell'intento in modo da convincere. Giovanni di Paolo trae i più dissimili elementi dagli altri come da sè medesimo; se si ripete in alcune parti, si modifica, anzi si rinnova in altre. È un'anima irrequieta e molteplice non ancora studiata e apprezzata giustamente; ad ogni modo non saremo molto lontani dal vero se in seguito ai caratteri sopra esaminati e avvicinati, aggrupperemo la tavola di Poggioferro con la *Madonna della cintola* d'Asciano, vale a dire con una delle opere più significative del « sorprendente e versatile » pittore senese, come anche Mason Perkins lo definì, ammirando le *Storie della vita del Battista* della Raccolta Aynard di Lione.[2]

PÈLEO BACCI.

---

[1] Cfr. *Opere di Giovanni di Paolo nelle collezioni romane,* nell'*Arte,* anno 7 (1904), pp. 303-308.

[2] Cfr. *Rassegna senese,* anno III, p. 82.

Opere d'Arte ignote o poco note

Un arazzo fiammingo del 1516 a Camaiore. — L'arazzo che pubblichiamo per la prima volta è di proprietà della Confraternita del Sacramento in Camaiore, a poca distanza da Viareggio. Largo sei metri e alto 3,80 circa, è uno dei più bei saggi e meglio conservati della arazzeria di manifattura fiamminga dei primi anni del secolo XVI. Rappresenta, nel mezzo, l'ultima Cena: a sinistra di chi guarda, la Lavanda dei piedi; a destra, la Cattura nell'orto. Nel baldacchino che sta sopra al Cristo è la data 1516. I tipi delle figure risentono ancora del secolo decimoquinto e hanno strane affinità con quelli di Giusto di Gand e del Van der Goes. Sono da osservare con attenzione il postergale in legno scolpito che sta nel fondo della stanza, ai lati del baldacchino, e la sedia triangolare su cui è seduto uno degli apostoli, nel primo piano.

g. p.

Un dossale d'altare della bottega di Andrea Della Robbia nella chiesa di s. Romolo a Bivigliano. — Ai lavori robbiani poco conosciuti in Toscana si può aggiungere il dossale d'altare che si conserva nella chiesa di s. Romolo a Bivigliano nelle vicinanze di monte Senario.

Primo a darne notizia fu il Repetti [1] il quale avverte che nella « chiesa parrocchiale di Bivigliano trovasi una tavola in scultura di terra della Robbia ». I. Cavallucci ed E. Molinier attribuiscono il dossale alla bottega d'Andrea Della Robbia; [2] la marchesa Burlamacchi [3] e la signora Cruttwell [4] vi accennano nell'elenco delle opere robbiane senza determinarne l'autore. L'ultima scrittrice riporta scorretta l'iscrizione. Le fotografie che qui per la prima volta si pubblicano furono espressamente eseguite dal fot. Perazzo delle RR. Gallerie di Firenze.

La cornice della scultura a bassorilievo consta di due pilastri decorati da mazzi di fiori, policromi e smaltati su fondo azzurro, uscenti da vasi. Su i capitelli è impostato l'architrave nel cui fregio ricorrono festoni bianchi sopra fondo azzurro. Nella predella si notano piccole mezze figure cioè il Cristo, la Madonna, s. Giovanni Evangelista, s. Paolo e s. Antonio abate; nelle testate sono due scudi con le armi della Città e del Popolo di Firenze, il giglio e la croce. Il dossale è alto m. 2,11 e largo m. 1,81.

La grande composizione è formata d'intere figure bianche su fondo azzurro. La Madonna seduta tiene il bambino Gesù nudo ritto sulla gamba destra e intorno a lei stanno in piedi i santi Romolo, Jacopo, Francesco ed il Battista. La parte principale di questo dossale si può attribuire ad Andrea della Robbia, il resto a qualche scolaro che ha aiutato il maestro durante il lavoro. Fra tutte le Madonne d'Andrea questa di Bivigliano ha maggiori affinità stilistiche con quella della lunetta nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze eseguita nel 1489.

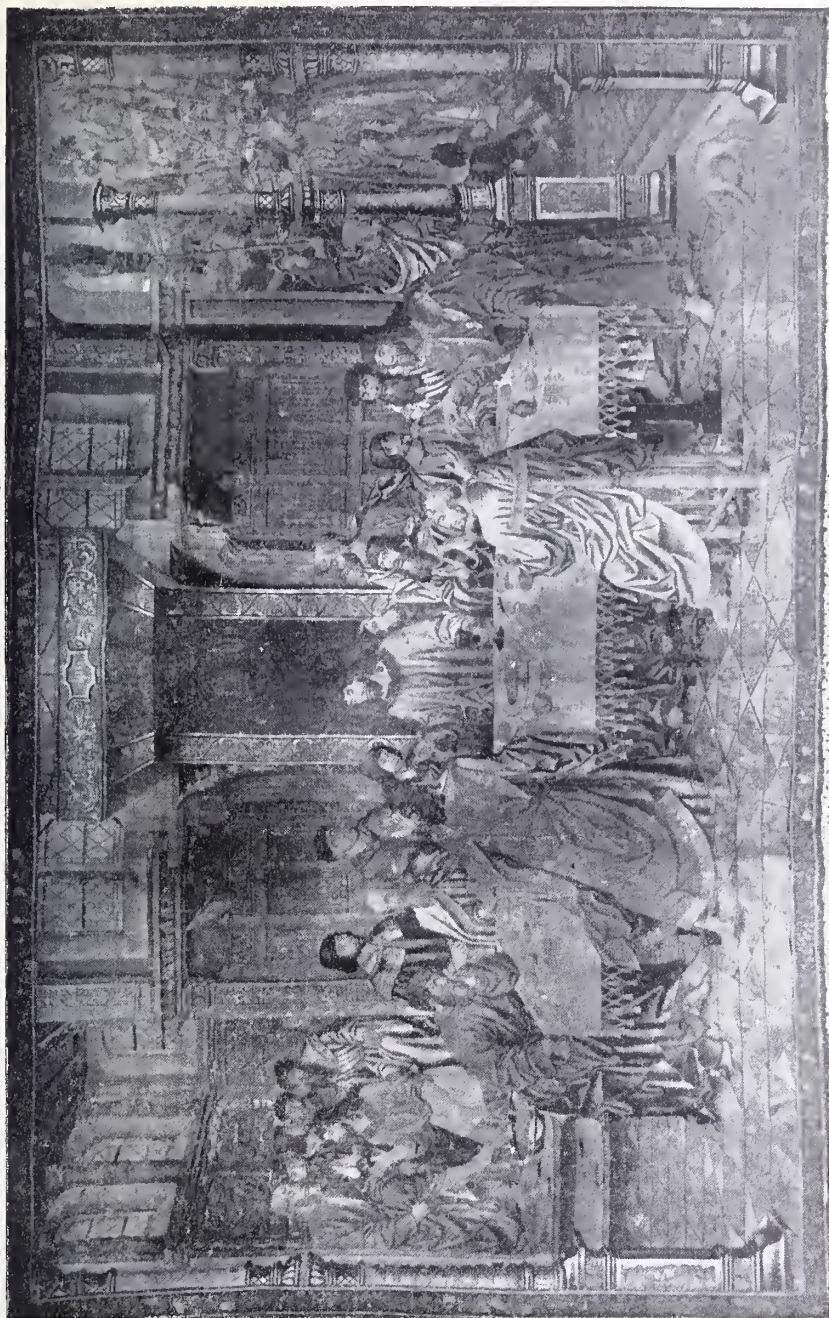
Le due Madonne appoggiano ugualmente le loro teste a quella del fanciullo diletto in dolce atto d'amore materno. Questo gruppo appartiene senza dubbio al maestro che seppe sempre evocare con squisita sensibilità l'intima unione della madre col figlio. Il divino

---

[1] E. Repetti. *Dizionario geografico-fisico-storico della Toscana* ecc. Firenze 1833, I, p. 330.

[2] Cavallucci e Molinier. *Les Della Robbia.* Paris 1884, p. 227.

[3] Marchesa Burlamacchi. *Luca della Robbia.* London 1900, p. 113.

[4] Maud Cruttwell. *Luca and Andrea Della Robbia and their successors.* London 1902, p. 334.

ARAZZO FIAMMINGO DEL 1516.

(Camajore, Confraternita del Sacramento).

infante è poi il più caratteristico e tradizionale tipo Andreesco che si possa immaginare.

Le figure dei santi, e specialmente il Battista così goffo nella posa volgare nell'aspetto e difettoso nella modellatura, rivelano la mano inesperta di qualche scolaro.

Nella predella ritroviamo invece la tecnica e il sentimento di Andrea; la mezza figura di Cristo è quasi una replica in piccolo del Gesù nella lunetta del Monte di Pietà a Firenze (Piazza S. Spirito) e del Cristo (Pietà) nella predella della Madonna della Misericordia nella chiesa di S. Maria in Gradi ad Arezzo, dove altre più strette somiglianze sono evidenti con la predella di Bivigliano, giacchè le mezze figure della Madonna dolorosa e di s. Giovanni adorante appaiono identiche nel tipo, nell'atteggiamento e nel partito delle pieghe.

Un' iscrizione che ricorre su un listello invetriato sotto la grande composizione, e precisamente a sinistra di chi guarda, non ci fa conoscere che i nomi dei due committenti:

QVESTA TAVOLA A FATTO FARE FIORE E CHECHO DI CAPO.

In conclusione, servendosi come punto di partenza della lunetta del Museo dell' Opera del Duomo di Firenze, si può considerare il dossale d'altare di Bivigliano posteriore di qualche anno al 1489 e quindi da ascriversi al periodo medio della carriera artistica di Andrea della Robbia, quando egli era solito servirsi della collaborazione dei suoi scolari, forse perchè le commissioni erano troppo numerose e ormai la sua bottega era diventata un centro di febbrile lavoro che diffondeva i prodotti anche nelle più remote borgate della Toscana.

O. H. GIGLIOLI.

A conferma di quanto sopra congettura O. H. Giglioli sulla possibile data del dossale robbiano di s. Romolo a Bivigliano, riporto qui alcuni documenti, tolti dalle Deliberazioni dei Signori e Collegi. Sembra che nel 1494 avvenisse in Bivigliano una sommossa per cui alcuni del paese furono invitati a presentarsi ai Signori e Collegi e incarcerati presso il Capitano della Piazza. I Signori deliberavano ai 28 aprile che « in nova tabula maioris altaris ecclesie

s. Romuli de Bivigliano » si mettessero le armi del Comune e comandavano al popolo di Bivigliano di aprire la porta di chiesa e

Dossale Robbiano.
(Chiesa di s. Romolo a Bivigliano).

prestare il necessario aiuto perchè ciò si facesse. Ai 30 del mese, i carcerati si liberavano ed erano condannati a pagare un fiorino d'oro « illi della Robbia qui posuit arma super tabula maioris altaris » e ad altre spese.

1494, aprile 1. — Item dicti domini deliberaverunt quod Ciardus Monis et Ciapinus Johannis de Bivigliano mictantur ad carcerem Capitanei eorum platee et ibidem separatim detineantur in bona custodia ad instantiam dicte dominationis nec eis vel alicui eorum loqui possit sine licentia dicte dominationis [A. S. F. Deliberazioni dei Signori e Collegi, 1492-1494, c. 17t]. Ciardo di Mone fu rilasciato il 5 aprile: [ibid. c. 18t] e Ciapino di Giovanni il 9, « dummodo fideiubeat de non innovando aliquid contra eius partem adversam de Bivigliano de non exeundo extra civitatem Florentie sine licentia dicte dominationis. Tassa secundum ordinamenta l. 1. s. 2. Non solvit taxam et non fuit scriptum ad capitanum. Fideiuxit postea verbum tantum Pierus de Popoleschis » [ibid. c. 19].

1494, aprile 24. — Item deliberaverunt quod precipiatur Carulo Monis Caruli de Bivigliano quatenus per totam diem 26 presentis mensis personaliter compareat coram dictis dominis ad parendum eorum mandatis etc. [ibid. c. 23t].

1494, aprile 28. — Prefati domini deliberaverunt quod *in nova tabula maioris altaris ecclesie sancti Romuli de Bivigliano mictantur arma communis Florentie* etc. [ibid. c. 23t].

1494, aprile 29. — Item deliberaverunt quod precipiatur Matteo et Filippo Quoli et Simoni filio dicti Mattei et Blasio et Stefano Dominici et Joambaptiste Ciapini et Betto Bechonis, omnibus de Bivigliano, quatenus die crastina ante horam decimam personaliter compareant coram dictis dominis ad parendum eorum mandatis, alias intelligantur relegati in terram Liburni per quinque annos continuos proxime futuros ab hodie [ibid. c. 24t].

1494, aprile 29. — Item deliberaverunt quod precipiatur populo et hominibus populi s. Romuli de Bivigliano quatenus ecclesiam et hostium dicte ecclesie aperiant et auxilium et favorem prestent ut in nova tabula maioris altaris dicte ecclesie ponantur arma communis Florentie etc. [ibid. c. 24t].

Parte centrale del dossale Robbiano.

(Chiesa di s. Romolo a Bivigliano).

1494, aprile 30. — Item.... declaraverunt Joannem Baptistam Ciapini de Bivigliano paruisse, salvo contento in quodam precepto sibi per dictos dominos facto sub die 29 presentis mensis dummodo solvat expensas sue capture: ac etiam declaraverunt Matteum et Filippum Quoli et Stefanum Dominici et Dominicum et Bectum Bechonis et Simonem Mattei Quoli et Blasium Dominici Quoli de Bivigliano paruisse, salvo in eodem precepto contento, et propterea esse liberos ab omnibus in eo contentis et relaxari posse et etiam relaxari debere et posse Quolum Mattei Quoli de carceribus dicti capitanei in quibus ad presens sunt, cum hoc quod ante quam relaxentur dicti Simon et Blasius et Quolus solvant fl. 6 au. lar. in au. *illi della Robbia qui posuit arma super tabula maioris altaris sancti Romuli de Bivigliano* et etiam solvant camerario Camere armorum palatii florentini torques quas habuit capitaneus platee a dicta camera pro capiendo dictos, et insuper solvant omnes alias expensas factas et quas habet dictus capitaneus tam occaxione eorum personarum quam illorum duorum quos cepit dictus capitaneus de proximo et qui iam sunt relaxati [ibid. c. 25t].

g. p.

Una Madonna di Agostino di Duccio a Pontremoli. — Di recente, alcuni studiosi della scultura fiorentina del '400 hanno rintracciato opere di questo delicato e bizzarro artefice, obliate in luoghi lontani o poco frequentati.[1] Una Madonna, finora sfuggita alle loro ricerche e non menzionata neppure da A. Venturi nel volume sesto della *Storia dell' Arte Italiana*, si trova nella chiesa di san Francesco, già dei Minori Conventuali, a Pontremoli. Il bel rilievo, che rappresenta in più che mezza figura la Vergine adorante il bambino, dentro una cornice composta di cherubini, è incassato in una nicchia al terzo altare a sinistra di chi entra in chiesa. P. Bologna, nel libro sugli *Artisti e le cose d' arte e di storia Pontremolesi*, lo ricorda come « opera pregevolissima del secolo XV ».[2] Ma

---

[1] A. Poynter. *Un'opera finora sconosciuta di Agostino di Duccio*, nella *Rassegna d'arte* del 1907, pag. 175. — G. de Nicola. *Due opere sconosciute di Agostino di Duccio*, nell'*Arte*, 1908, pag. 387.

[2] P. Bologna. *Artisti e cose d'arte e di storia Pontremolesi*. Firenze 1898, p. 56. L'altare dove si conserva il bassorilievo è intitolato alla Visitazione ed era di patronato della famiglia Santi: ibid., pag. 59.

Madonna di Agostino di Duccio.
(Pontremoli, Chiesa di s. Francesco).

l'attribuzione ad Agostino di Duccio mi pare indiscutibile. La chiesa di san Francesco fu rifatta nel 1464: nel 1463 Agostino era a Bologna e nei mesi di Gennaio e di Febbraio attendeva a lavorare un modello per la facciata di san Petronio. [1]

g. p.

[1] A. GATTI. *La fabbrica di S. Petronio*. Bologna 1889, pp. 90-91: 1463, gennaio 7 « lire 7 soldi 10 a maestro Agostino di Duccio da Firenze, lapicida, qui facit modellum faciatae anterioris ecclesiae » – 1463, febbraio 1: l. 42 a maestro Agostino da Firenze « pro sua provisione quia facit modellum faciatae anterioris ».

APPUNTI D'ARCHIVIO

I restauri delle pitture del Camposanto urbano di Pisa. — Mi dà occasione di parlarne un articolo del sig. P. Bacci comparso nella *Nazione* del 23-24 febbraio u. s. e la discussione viva che oggi continua sui mezzi più adatti a conservare gli affreschi di Benozzo Gozzoli.

Di restauri alle pitture si ha testimonianza in documenti del 1370 e 1371 (Tanfani-Centofanti L., *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Pisa 1897, p. 193). Uno di questi venne certamente eseguito da Francesco da Volterra.

Nel 1419 Turino di Vanni riattò, alluminò e rinnovò i quattro cerchi dell'*Inferno* inferiore e parte di un fianco di Lucifero, che era alquanto scalcinato (Tanfani, op. cit., p. 485). In una delle storie di Giobbe pose le mani il Marucelli nel 1614 e 1615 (Tanfani, op. cit., p. 274-75).

Un guasto grandissimo recò alle pitture dell'*Inferno* il Sollazzino, mutando, a suo capriccio, la primitiva disposizione delle figure (Tanfani, op. cit., p. 279).

Ma lo strazio più grande degli affreschi del Camposanto fu cagionato dalla male arte del Rondinosi.

Già il Lanzi nella sua *Storia pittorica* (I, p. 236) accenna, in genere, al restauro delle pitture eseguito da costui. Il Rosini poi, nella lettera del 1° maggio 1813 riferita dal sig. Bacci e nella *Descrizione del Camposanto*, indica i ritocchi di questo pittore di « macchine » e di « candeli » all'*Infanzia di Mosè* e in un modo più sicuro al *Giuseppe riconosciuto* del Gozzoli.

Abbiamo però i conti, che il Rondinosi presentò all'operaio del Duomo per questo genere di lavori, e da essi apparisce con precisione quali e quanti affreschi furono allora manomessi. Mi pare quindi opportuno darli in luce per servire alla storia delle vicende di quei celebri dipinti.

C. LUPI.

I.

Questo conto del Campo Santo si cominciò il dì 19 di aprile 1665.

Conto de' lavori fatti nel Campo Santo e prima per n.° braccia 70 rette di cornicione con dentello, Vuovolo et altri intagli confinante col tetto, e detto Cornicione è da l'altare dove si celebra il Vespro il giorno de' morti coè il dì di Ogni Santi fino la prima porta . L. 77.—

Per n.° braccia settanta sette di fregio sopra le quattro storie coè Morte, Giudizio, Inferno e la storia delli Santi Padri eremiti che detto fregio si è risarcito nella magior parte, come ancora nella magior parte fatto li Cherubini di nuovo in tutto . . . . . . 235.—

Per n.° sette storie risarcite e fatte di nuovo molti pezzi che mancavano massimo nella Ascentione, e dove Cristo mostra le ferite delle mani e delli piedi alli apostoli, e prima per le tre la resurrezione il mostrar le piaghe a gli apostoli una per le *(così l'originale, sempre)* altra scudi dodici le una che è similmenta le ascenzione pur anco essa scudi dodici in tutto. . . . . 252.—

E più per la Crocifissione e la storia della Morte e lo inferno una per le altra ducati trenta le una . . . . 630.—

La storia delli santi Padri eremiti . . . . 280.—

Il fregio delle sopradette storie coè quello di sotto e la storia del Giuditio si lassa pendente per non esser finito.

Per n.° braccia 40 di basamento con pilastri scanalati con sue base e capitello e cornicione con spartimenti di marmi misti alto in tutto braccia quattro in circha et in dua di detti riquadramenti ci sono due cartelle entrovi trofei della SS.ma passione di Nostro Signore. 320.—

E più per braccia sessantatre cornicione con vuovolo, dentello et altri intagli nella facciata dove è la cappella di Monsignior Del Pozzo. 63.—

E più per n.° braccia 21 di fregio risarcito sopra le storie in detta testata. . . . . 63.—

E più per n.° braccia quarantadua di fregio nuovo sopra le storie di Elia pur in detta testata, alta braccia uno e un terzo con Profeti e rabeschi simile a il fregio delle storie di Benozzo in tutto . . 252.—

E più per dua storie fatte di nuovo alte braccia cinque e un quarto e lunghe braccia 15 le una e dette storie una è santo Elia con li falsi Profeti sul Monte Carmelo con li dua altari coè uno delli

falsi Profeti che chiamano il loro Idolo Baal e le altro è di Santo Elia che fa cader il fuoco dal Cielo per distrugger le Altare e la vittima e poi la Morte delli falsi Profeti. La seconda storia è la caduta del Re Ohzia e quando Santo Elia manda indietro li messi mandati da detto Ohzia e quando Santo Elia distrugge col fuoco in dua volte li dua capitani e loro soldati mandati dal sopradetto Re Ohzia e quando il terzo si umilia a Santo Elia e resta salvo lui con la sua gente, fra fattura di modellini in piccolo e cartoni in grande a tutte mie spese Ducati cento le una in tutto . . L. 1400.—

Per n.° braccia 11 di fregio sotto le storie pur di S. Elia e detto fregio con Profeti e rabeschi e teste con Putti finti di basso rilievo . . 60.10.—

Per n.° braccia 15 di basamento pur sotto le dette storie di S. Elia . 75.—

Per fattura sopra la Cappella del Pozzo . . . . 20.—

Per fattura di un baldacchino posto sopra l'Assunta che è sopra la porta dove si entra in Campo Santo e detto baldacchino parte si fece di nuovo come è il suo telaio e parte risarcito il vecchio fra oro e fattura . . . . 140.—

Per n.° braccia 56 Basamento con pilastri scanalati con base e capitello e cornicione e con riquadramenti di marmi misti et in detti riquadramenti ci sono le sue cartelle con trofei di chiaro scuro che alludeno alle storie che hanno sopra coè sotto le inferno strumenti di tormenti infernali ; sotto il Giudizio, strumenti del giudizio, cioè bilance libri et altri simili; sotto li eremiti, strumenti di penitenza come cilici, diciprine et altre cose da eremiti, alto in tutto braccia tre e un terzo in circha in tutto . . . . 442.—

(R. Archivio di Stato in Pisa, Opera del Duomo ; Conti, Busta 1049, n. 9).

2.

Conto di quello che si deve avere di lavori fatti in Campo Santo e prima :

Per haver fatto braccia 222 di cornice alta sopra le storie che tocha il tetto con dentello e ovolo et foglietta a lire una il braccio . L. 222.—

Per risarcimento delle sei storie di Buffalmacco che sono quelle dove è il mondo, dove è la creatione sino al sacrificio di Noè con quella che è sopra la Cappella avanti la porta dove si entra in Campo Santo, tutte. . . . . 200.—

Per risarcimento delle storie di Benozo coè di queste dove Noè pianta la vignia e giace nudo in terra, La maladition di Kanaan, Quella di Nembrot, La visitatione de' Magi sopra la Cappella accanto la porta del Crocifisso e la Nuntiata sotto, quella di Tare Habram e Lotte quando escono di Ur Caldea, l'Idolatria di Belo dove Habram si marita con Agar, la presa di Soddoma dove Habram caccia via

Agar, l'incendio di Soddoma, il parto di Rebecca, l'accasamento di Isac, dove Iacob si scontra con Esaù, dove Iacob parte di casa e suo maritaggio, dove è la vendita d'Iosef, dove Moisè butta la Corona in terra a Faraone, quella del Mar Rosso, dove Moisè riceve le Legge, la mormoratione contro Moisè, dove è la Morte di detto Moisè, la morte di Golia e la Regina Saba, che sono storie 22 a lire ottantaquattro l'una per l'altra tutte . . . . L. 1848.—
Le due storie quella de' dodici fratelli e quella di Datam et Habiron. 350.—
Fregio alto, in tutto braccia 40 a lire sei braccio. . . . . 240.—
Fregettino basso dove sono teste, putti, profeti, rabeschi, alto un braccio a lire cinque e mezzo braccio 962.10
Basamento con trofei braccia 213, alto braccia 1 $^{3}/_{4}$ a lire cinque braccio 1065.—
L'apostoli che sono dalla una parte e l'altra della Cappella avanti la porta Reale . . . . 60.—

Lire 4947.10

A dì 5 Febbraio 1665 pisano.

A questo conto non li fo tara, parendomi che sia al dovere.

(firm.) Niccolo Angeli operaio.

(Archivio ed Opera cit., Busta 1046, n. 77 secondo).

3.

A dì 3 di novembre 1670 pis.no

Nota o conto di quel che deve Zacceria Rondinosi di lavori fatti in Campo Santo, dicho dal dì 9 luglio 1668 pis.no fino al dì 23 giugno 1670 pis.no che per si[n] qui là drento lavorò.

E prima per resarcire la storia del Giuditio devesi . . . . . . L. 350.—
E a dì 29 di maggio restò finita la storia del Re Baldassarri con tutto il finimento fino in terra . . . . 945.—
E più per l'Assunta sopra la porta del Campo Santo a dove si entra detta risarcitura trovasi messa . . . . 126.—
E più per il fregio e risarcitura di parte della storia di S. Ranieri pisano, disse a me mettessi . . . . 105.—

Tutto . . L. 1526.—

Il conto innanzi ascend.te (opera) . . . . 204.—

In tutto . . 1730.—
Tara . . . 250.—

L. 1480.—

(firm.) M. Ant. Venerosi operaio.

(Archivio ed Opera cit., Busta 1049, n. 32).

4.

A dì 5 di gennaio 1670 pis.no

Conto di dua pezzi di lavori fatti nel Campo Santo di Pisa da Zacceria Rondinosi mio fratello quali io non li avevo dati in conto per giudicare che fussino stati dati da mio fratello nel conto dato da detto il dì 9 luglio 1668. Ma in oggi avendo trovato in nella sua tavolozza una carta che in detta notava le giornate che lavorava in Canpo Santo e in che lavori e trovato che sotto il dì 14 luglio 1669 finì un fregio di risarcire quale è braccia 70 largho un braccio ed è quello sotto le storie di Morte, Paradiso, Inferno e eremiti quali mi giudico che non l'avessi notato a suo libro o quaderno corrente per non aver mai auto le lettere da dipingerle nelle cartelle che in detto fregio ci sono in però lo metto mezzo scudo il braccio come detto mio fratello à messo l'altro, dico dunque inportare . . . . L. 265.—

E per l'altro lavoro finito sotto il dì 24 detto che è braccia dodici di fregio rimesso sotto la storia dei sogni di Faraone quale vi è in detto fregio 4 profeti e cinque testine e tutto lo metto sc. 12 come lui à messo nelli altri conti simil fregio dico . . . . . 84.—

Tutto L. 349.—

[In margine: Non si fa bono perchè si crede averlo fatto bono con altri conti di già dati].

506/201 A spese di pitture e adornamenti . . . . L. 265.—

(Archivio ed Opera cit., Busta 1049, n. 35).

Lorenzo di Angiolo, maestro di vetri, alla Corte d'Urbino. — Federico da Montefeltro, già celebre negli avvenimenti politici, volle legare il nome suo anche ad un grande monumento artistico, come facevano generalmente tutti i signori suoi coetanei. Volle rifare e trasformare il palazzo che, in Urbino, gli avevano lasciato i suoi maggiori.

Valenti artisti prestarono l'opera loro nelle varie arti. Di parecchi conosciamo i nomi e le opere; di altri non sappiamo nulla. Fra questi sconosciuti c'è Lorenzo di Agnolo fiorentino, vetraio. E poichè, come si vede dalla lettera che scrive Federico a Lorenzo dei Medici, appare un valente artista, abbiamo creduto opportuno pubbli-

care questa lettera ed altri due documenti che ci danno notizie di lui e del padre suo.

Ed ecco la lettera:

Magnifice frater carissime, Lorenzo figliolo de m.° Agnilo da li vetri vostro cittadino, quale per alcuni tempi è stato qui a lavorare a questa mia casa de l'arte sua, me dice come intende domandare ali offiziali de la torre uno podere quale loro hanno venduto che dice se aspectava a lui per cagione de la dota de la madre de uno Biaxio suo fratello. Et molto me ha pregato lo vogli recomandare alla M. V. cum lo favore et adiuto de la quale lui spera avere optimo spacciamento. Et perchè lui in le cose ha avuto a fare qua non se porria essere portato meglio, nè me porria havere in l'arte sua satisfacto più diligentemente che lui ha fatto, perciò per rendergli del suo servito ultra el pagamento qualche altra cosa me è parso per questa mia recomandarlo ala V. M. La quale prego in tutte le cose per mio respecto el voglia havere per racomandato insieme cum li fratelli in tutte le cose et maxime questo fatto de questo podere et che li sia de piacere per uno de li suoi fare racomandare ali ditti ofiziali questa facenda per quello modo parerà alla M. V. acciò lui se ne possa retornare qua quanto più presto li sia possibile ad espedire li lavori che ha cominciato.

Apparecchiato ali piaceri di V. M. Urbini primo februarii 1474.

Federicus, Comes Urbini et Castri Durantis
Serenissime lege capit. generalis.

(Retro) Magnifico fratri carissimo Laurentio de Medicis
Florentia.[1]

(Catasto del 1457)[2]

Quartiere di S. Maria Novela. Gonfalone Unicorno.

Non ebi chatasto perchè ero fuori per contumacie e dicieva il chatasto in Antonio mio fratello. Agniolo di Lippo di Pagholo.

Ebi di cinquina soldi 6, den. 8.

E di valsente fiorini 10, soldi 10, den. 0.

Sustanze

Una chasa per mio abitare posta nel via del Corno, popolo di santo Firenze e s° . . . . che da primo via secondo . . . . terzo mona Binda . . . . degli Schiatesi, $^1/_4$ . . . .

---

[1] R. Archivio di Stato in Firenze, Mediceo av. il Principato, Filza XXIX, num. 28.

[2] Ibidem, Catasto, Portate del 1457 num. verde 814; Quartiere di S.ta Maria Novella, Gonf. Liocorno num. 240.

Uno podereto posto nel comune del borgho a Santo Lorenzo luogho detto a Marsano con chaseta da signiore e da lavoratore. Tere lavoratie, boschate e sode e vignate; cioè st. XIIII. che da primo via, secondo Marioto di Iachopo, terzo rede di Piero Borsi, quarto fosato.

Detta chaseta da lavoratore e st. X di tera conperai da Agniolo di Ghezo da la Chasa per fiorini 80 rogato ser Nicolaio di Diedi che da primo via, secondo mona Katerina di Maso da Marsano, terzo quarto fossato. Olo apichate con dete st.14 di sopra, confinate da primo via, secondo Marioto di Iachopo da Marsano, terzo rede di Piero Borsi quarto fosato.

Grano st. 50.

Vino barili 20.

Lavoralo Agniolo da Marsano et dogli l'ano per suo charico di buoi mete di suo st. 8 di grano. . . . . f. 4. 19. s. 9.

Una chaseta posta a santo Stefano a Grezano comune del Borgho con st. cinque di tera, che da primo via, secondo Neri di Bartolomeo, terzo fosato: òla afitata a Chechino di Giuliano di detto popolo per.... Grano st. 12. La deta chaseta con deta tera conperai da Francesco di Iachopo deto Ghonelino popolo di santo Stefano a Grezano per f. 120 o circha. f.... 31 s. 5

Uno chasolare che ruina chon uno pezo di chastagnieto in deto popolo di santo Stefano a Grezano luogho deto al monte conperai da monna Nofria dona fu di Fe[de]righo gonfalone lione a'oro per fiorini quaranta. Rogato ser Donato Gianini: no ne chavo nulla. f. 10. s.—

Una entratura di boteghа sul ponte vechio al sito è de la Torre comperai da Spinello di Francesco Bramanti per fiorini . . . . . f. 2. 5. s.—

Due pezi di tera chastagniata e pratia di st. otto o circa cho mie termi[ni ?]: no ne cavo nulla.

Non faciano botegha lavoriano ale volte di vetri a cierti tenpi.

Bocche

	anni		fiorini	
Agniolo		72		200
Chaterina mia dona	»	51	»	200
Biagio mio figliuolo	»	46	»	200
Domenicho mio figliuolo	»	26	»	200
Polo mio figliuolo	»	24	»	200
Lorenzo mio figliuolo	»	18	»	200
Baldo mio figliuolo	»	13	»	200
Cilia mia figliuola	»	23	»	200
Nora dona di Biagio	»	34	»	200
. . . . . figliuolo di Biagio	»	12		

Tegniano a pigione una chasa a san Barnaba da frati di san Piero del Morone per fiorini p.i 10 l'ano.

Diciea il chatasto in Antonio di Lippo agi a mente c[h]e vole dire in me Agniolo di Lippo chome di sopra.

(Catasto del 1470)[1]

Quartiere s. Maria Novella, gonfalone Liochorno

Agnolo di Lippo di Pagholo de vetri nel chatasto del 1427 nonne (*non è*) iscrito non a nulla.

Ebe nel valsente 1451 lire 6	s. 4	d.	11
Ebe nel 1458 nel chatasto	s. 4	»	—
Ebe di ventina nel 1468	s. 8	»	11

Sustanze

Una chasa posta nella via del Chorno popolo di san Firenze primo via secondo ser Michele Ischiattesi chon più veri confini; ebesi la deta chasa per dote di monna Mattea donna di Giovanni mio fratello s'ebe da' sopradetti Ischiattesi è per mio abitare ed è nel ghonfalone bue.

Uno podere posto nel popolo di santa Margherita della Rena nel chomune di san Piero al Vichio di Mugello luogo detto Marsano chon chasa dallavoratore istalla e chapanna chon più pezi di terra apartenenti a detto podere posto in detto popolo e chomune a piè di detta chasa. lavoralo Biagio di Giovanello dal Carpino.

Rende

Grano istaia	46
Fave istaia	10
Veccie istaia	11
Vino barili	19
Castangne secche istaia	2

Bocche

Agnolo detto d'età	d'anni	84	fior.	200
Biagio mio figliuolo	»	40	»	200
Domenicho	»	36	»	200
Lorenzo	»	28	»	200
Baldassare	»	24	»	200
Monna Chaterina mia donna	»	56	»	200

LUIGI ROSSI.

Due documenti sul Giudizio Universale di fra Bartolommeo. — Del grande affresco rappresentante il Giudizio Univer-

[1] Ibidem, Catasto, Campione del 1470 num. verde 917; Quartiere di S.ta Maria Novella Gonf. Liocorno c. 77.

sale, che fra Bartolommeo dipinse in una cappella « nel cimiterio dove sono l'ossa de' morti nello spedale di S. Maria Nuova » [1] si sapeva soltanto, per alcuni ricordi rinvenuti da G. Milanesi nell' Archivio dello Spedale, [2] che il frate aveva incominciato a lavorarvi nei primi giorni del 1499 e ne aveva ricevuti più fiorini, in diverse rate, durante tutto quell'anno. In una filza di Cancelleria dello stesso Archivio ho ritrovato e pubblico qui l'atto dell' 8 Gennaio 1499 (st. com.) con cui messer Gerozzo Dini allogò l'affresco, e una ricevuta, in data 11 Marzo 1501 (st. com.), di Mariotto Albertinelli, che, come è noto, ebbe a compiere la pittura. Aggiungerò che, dopo il 1657, quando si dovette demolire il chiostro delle ossa per costruirvi la nuova infermeria delle donne, [3] l' affresco, che nel 1628 era stato restaurato da Matteo Rosselli, [4] fu tolto col muro e trasportato « a forza d'argani e armatura di ferro... nel cortile a canto allo spedale delle donne, insieme con la Carità a fresco di Giovanni da S. Giovanni che stava già sotto l' arco attraverso alla Via delle Pappe ».[5] Nel 1871 il cav. Guglielmo Botti lo staccò dal muro, e in tale occasione il prof. Raffaello Bonaiuti, lucidando le parti conservate e supplendo a quel che mancava « col mezzo di alcuni disegni conservati nella Galleria degli Uffizi e di un mediocrissimo affresco che si vede nel chiostro del convento di S. Appollonia » [6] eseguì la copia che tuttora si conserva. L'affresco fu esposto per qualche tempo

---

[1] Vasari, *Vite*, ed. Milanesi, IV, p. 177.

[2] Vasari, *Vite*, ed. cit., IV, p. 178, nota 1.

[3] Bocchi-Cinelli, *Le Bellezze della Città di Firenze*, 1677, pp. 399-400.

[4] Del restauro fatto dal Rosselli lasciò ricordo lo spedalingo Marco Settimanni nel libro dei Ricordi segnato G dal 1623 al 1641, a c. 75:

« Riccordo come havendo l'hummidità et tempo consumata la bell'opera della pittura del Giudizio univ. che è nel claustro dell'ossa fatta, già per la metà, cioè da mezz' in su da Fra' Bartolomeo di S. Marco, e dal mezzo in giù da Mariotto Albertinelli, e portando pericolo che si finisse affatto Io Spedalingo Marco Settimani l' ho fatta restaurare e però ho vuoto sotto e e per un arco fatto serrare il muro spiccato dalla terra acciò l' humidità non salisca e poi l' ho fatto restaurare da m. Matteo Roselli pittore illustre de' nostri tempi e l' ha riddotta in quel bel termine che si vede e nota che quella figura nuda ehe esce dalla sepoltura è tutta sua e così a tutte le figure ha rifatto le gambe et i piedi e panni e così hora sta bene e la raccomando a miei successori per i tempi. Io Marco Settimani suddetto. » [Senza data ma fra un ricordo del 13 Novembre e uno del 17 Novembre 1628].

[5] Del Migliore, *Firenze illustrata*, 1684, pp. 354.

[6] Vedi la *Nazione* del 4 settembre 1871.

nella Galleria dell'Arcispedale e di là con gli altri quadri passò alla R. Galleria degli Uffizi.

P. BAGNESI-BELLINCINI.

✝ Xtus ✝ a dì 8 di gennaio 1498

Sia noto e manifesto a chi vedrà la presente ischritta chome Gierozzo di Nicholo di Sandro Dini aluogha a dipingnjere questo 22 d'aprile 1499 (?) a Bartolomeo di Paghololo dipintore chiamato Baccino uno giudicio cioè Christo cho 12 apostoli e cholla gierarchia degli angeli e nostra donna ed Elia ed Enoh profeti e sancto Michele Archangelo e chon tutte le chose apartenente a esso giudicio sechondo la forma che dice el sancto vangelo della prima domenicha dell avento di Christo, le quali fighure detto Baccino debbe dipingnjere diligente mente nel chiostro di sancta Maria nuova di Firenze sopra alla sepoltura dove è sepulta oggi monna Venna di Gierozzo degli Agli [1] e piu debbe dipingniere ne' pilastri dallato detta m.ª Venna da uno de' detti pilastri e dalaltro pillastro debbe dipingniere Gierozzo Dini: del quale giudizio e fighure il detto Gierozo di Nicholò Dini s'obrigha a dare e paghare al detto Baccino fior. trenta larghi d'oro in oro chon patto che detto Gierozzo Dini debbe dare al presente a detto Baccino fior. cinque larghi d'oro in oro, e' resto quando arà finito detta dipintura, la quale dipintura il detto Baccino s'obrigha avere finita di dipingnjere per tutto el mese di luglio prossimo 1499 a venire, il quale giudizio e fighure detto Baccino debbe e obrighasi a mettere buoni e perfetti cholori e azurri oltramarini e verdi e giallí e rossi e lachche finissime e oro fine di fior. larghi dove s'apartiene a mettere ne' santi e ne' luoghi chonsueti chon buona e perfetta dischrezione e però oservare il detto Gierozo Dini obrigha sè e sue eredi e beñi presenti e futuri a paghare al detto Baccino nel modo e forma detto di sopra i detti fior. 30 larghi d'oro in oro e il detto Baccino s'obrigha al detto Gierozzo Dini avere fatto il detto giudizio al detto tenpo sanza alchuna acezione e pero oservare detto Baccino obrigha sè e sue eredi e beni presenti e futuri a sodisfare a tale opera a tutte sue ispese, non potendo finirla al detto tenpo, di farla finire a uno perfetto e buono maestro a piacimento del venerabile huomo mes. Giovanni d'Antonio dalla Antella, al presente ispedalingho di Sancta Maria nuova di Firenze o di frate Baldo di Giovanni Baldi, suo chamarlingho. E io Gierozo di Nicholò Dini sopra detto m'obrigho a paghare al detto Baccíno dipintore e' detti fior. 30 larghi d'oro in oro chome è schritto di sopra e però ò fatta questa di mia propria mano detto dì: e il detto Baccino si soschriverrà qui da piè di sua propria mano d'oservare quanto

---

[1] L'iscrizione che era sulla sepoltura di madonna Venna degli Agli è riferita dal RICHA, *Notizie delle chiese fiorentine*, VIII, p. 195.

di sopra è schritto e d'esere chontento a sopradetti f. 30 larghi d'oro in oro per paghamento della detta dipintura, e sono chontento i[o] Gierozzo Dini che se detto Bacccino penassi 8 o insino a 15 dì che dicie di sopra al dipingniere detto Giudizio non chaggia i nesuno progiudicio e più e meno chome parrà a frate Baldo di Giovanni Baldi, e più sono chontento io Gierozzo Dini che detti danari si paghino di per di.

Io Bartolomeo sopra decto sono contento a quanto di sopra si contiene e pero ho fatto questo di mia mano anno dì facto di sopra.

[Archivio dell'Arcispedale di S. Maria Nuova, filza 61 di Cancelleria a c. 501].

✝ Yhs. M. MCCCCC.

Io Mariotto di Biagio ho ricevuto quessto dì 11 di marzo 1500 fior. undici larghi d'oro in oro per resto della dipintura ho fatta nel chiostro di Sancta Maria nuova dove dipinsse Bartolomeo di Pagholo dall'ossa sopra la sepoltura dove è sepolta mona Venna degli Aglj e per mia faticha mi dà e' detti fior. undici lar. doro in oro per resto di quello che io v'ò dipinto e di quello che à'vuto detto Bartolome[o] di Pagholo che n'ebi fior. tre lar. d'oro in oro e barjlj tredicj di vino per chonto del detto Bartolomeo, chome diceva detta scrita e però ho fatto questa di mia propia mano detto dì e di licenza del detto Bartolomeo presi e' detti danari cioè fior. tre lar. e barili tredici di vino per resto del chonto di detto Bartolomeo.

[Arch. dell'Arcispedale di S. Maria Nuova, filza 61 di Cancelleria, a c. 501t].

Una tavola di Pier Francesco Fiorentino nella Collegiata d' Empoli. — Nella *Rassegna d'Arte* del Novembre 1908 il dott. Umberto Gnoli, passando in rassegna i quadri italiani di alcune gallerie francesi di provincia, accenna a una tavoletta del museo di Digione, indicata come opera della scuola di Filippino Lippi, che egli invece attribuisce a Pier Francesco fiorentino. E soggiunge: « Ben scarse sono le notizie su questo devoto pittore di Madonne: nel quadro di S. Agostino a San Gimignano egli si firma *Petrus Franciscus Presbyter Florentin.* ed un solo documento, che io sappia, ci parla di lui. È il testamento di Antonio di Matteo de' Ricci in data 27 Luglio 1474. Egli dispone che nella chiesa di S. Andrea in Empoli sia edificata una cappella in onore di S. Maria degli Angeli e S. Maria della Neve, e che si spendano nel muramento 10 fiorini d'oro larghi, e che inoltre sull'altare si faccia una tavola secondo il disegno di ser Piero Francesco pittore, e si paghi 25 fiorini. La tavola fu dipinta

ed aveva nel centro la Vergine, a destra i santi Matteo e Guglielmo e a sinistra i santi Barnaba e Bastiano. Nel secolo scorso restaurandosi la chiesa, la tavola fu posta nella parete a destra del Battistero nè so se vi sia ancora; ma certo non figura nel catalogo delle opere di Pier Francesco datoci dal Berenson. » E in nota: « Tolgo questa notizia da una scheda inedita di Gaetano Milanesi nella Biblioteca Comunale di Siena. Il Milanesi non dice ove sia questo testamento. » (p. 186). La tavola esiste tuttora nella piccola galleria della Collegiata di Empoli e rappresenta appunto la Vergine in trono col figlio e i santi Matteo apostolo, Guglielmo, Barbera (e non Barnaba) e Sebastiano. Fu riconosciuta come opera di Pier Francesco Fiorentino dal Cavalcaselle (*Storia della Pittura in Italia, VII. p. 503*), il Berenson non la comprende nell'elenco delle opere di Pier Francesco fiorentino ma la ricorda nell' indice del suo volume (*The Florentine Painters of the Renaissance*, 1903, a pag. 145), senza specificarne il soggetto. Ne tratta anche diffusamente O. H. Giglioli nel libro su « *Empoli artistica* » (Firenze 1906, pp. 74-79). Il testamento del 27 Luglio 1474 con cui Antonio del fu Matteo de' Ricci lasciava agli eredi la cura dell'erezione di una cappella, sotto il titolo di san Guglielmo, nella pieve di Empoli, fu rogato dal notaro empolese ser Lorenzo di ser Antonio di Pietro dei Petrucci e si trova fra le pergamene della famiglia dei Ricci nel Diplomatico del R. Archivio di Stato di Firenze. Ne riferisco quelle parti che concernono la cappella e la tavola che doveva dipingere ser Piero di Francesco:

Item amore dei reliquit et legavit disposuit et ordinavit quod in ecclesia plebis sancti Andree de Empulo comitatus Florentie hedificetur et hedificare faciant infrascripti eius heredes unam cappellam, videlicet inter cappellam sancte Marie angelorum et cappellam sancte Marie della neve, in cuius hedificatione et muramento erogentur fl. C lar. et plus et minus prout videbitur infrascripto eius heredi et domine Laudomine uxori ipsius testatoris, que cappella intituletur in sanctum Guilielmum.

Item disposuit quod ad altare dicte cappelle fiat una tabula picta eo

---

1 Parrebbe che il nome del nostro artista fosse ser Piero o Pietro di Francesco. Ma nella tavola di S. Agostino in San Gimignano si legge: *Petrus Franciscus Presbyter Florentinus Pinxit 1494*. Il Pecor nella *Storia della Terra di S. Gimignano* (Firenze 1853, p. 512) scrive che nelle volte delle navate e della crociera della Collegiata lavorarono nel 1474-1475 Domenico da Firenze e Pier Francesco di Bar-

modo et forma prout designavit *ser Pierus Francisci*[1] pictor, in qua quidem tabula expendi et erogari voluit fl. triginta lar. ac etiam voluit iuxit et mandavit quod pro hornamento dicte cappelle fiant et fieri debeant unum par paramentorum videlicet planeta dalmatica cum camice admicto, uno paramento pro leggio, uno dossale ligneo picto ante altare et una cortina pro tegendo tabulam altaris et una crux lignea dorata super altare etc. in quibus omnibus ornamentis expendatur et erogetur ea quantitas pecunie prout videbitur infrascripto eius heredi et prefate domine Laudomine. Et predicta omnia et singula supra disposita de dicta cappella fiant et fieri debeant infra duos annos immediate sequentes a die obitus dicti testatoris, et in casu quo predicta omnia et singula infra dictos duos annos non fierent, in dicto casu privavit infrascriptum eius heredem medietatis poderis detto il podere da Cintoia, communis Empoli etc.

GIOVANNI POGGI.

---

tolomeo, prete della stessa città. Non so se il Pecori abbia tratto il patronomico del nostro artista da qualche documento che egli del resto non cita: osserverò che un pittore Bartolommeo di Donato nella sua denunzia al Catasto del 1469-1470 (ASF, S. Maria Novella, Unicorno, num. verde 918 vol. 2.° c. 381) annovera fra le bocche un figlio « *ser Pier Francesco prete d'anni 25* ».

NOTIZIARIO

LA RIAPERTURA DELLE FINESTRE NEL CORTILE DI PALAZZO VECCHIO

Il Cortile di Palazzo Vecchio non è più quale fu ideato da Arnolfo, quando imprese a costruire nel 1299 il Palazzo dei Priori, e quale fu di certo — se pure compiuto da altri dopo la morte di quell'architetto, avvenuta nel 1301 o, come altri vuole, nel 1302 — in perfetta armonia con lo stile architettonico del grandioso edifizio. Nel suo carattere originario non si conservò che fino al 1434. Intorno al quale anno *il palazzo*, come narra il Vasari, *cominciò a minacciare rovina perchè alcune colonne pativano,* e l'architetto Michelozzo, avuto l' incarico di provvedere, riparò prima al pericolo rifondando e rifacendo anche di diversa forma le colonne, poi, per alleggerire il peso delle mura sovrastanti, rifece tutto il cortile *dagli archi in su*, nello stile architettonico proprio di quel momento dell'arte, rinnovellata dal Brunelleschi. E tale si conservò fino al 1565, quando per le nozze di Francesco dei Medici con Giovanna d'Austria, fu esso nel suo loggiato ridotto quale ora si vede, *secondo l'ordine del Vasari,* che si valse dell'opera di più artefici, non tutti, come taluno ha affermato, *di fama abbastanza modesta,* poichè anzi ve ne fossero nella speciale arte loro non pochi di insigni e allora di grande reputazione ; i quali ornarono le colonne dei bellissimi stucchi, dipinsero le pareti a prospettiva di paese con alcune città della Germania, e le volte e le lunette e i sottarchi a svariati ornamenti di fregi e di grottesche, chiamate *mazoneria*, raro se non pure unico esempio di quel genere di dipinti murali, che il Poccetti usò poi e dal suo nome si disse alla Poccetti. E fu allora che le finestre del loggiato vennero chiuse con un muro per potervi dipingere sopra in modo uniforme e dar luogo alle prospettive di paese.

Ora si domanda : Che importanza può avere la riapertura delle finestre in *tale stato di fatto?*

E qui si affaccia innanzi tutto una questione di massima.

Non v' ha dubbio che, considerato per sè stesso, l' intendimento di ripristinare, come oggi si desidera e si va praticando, gli antichi edifizi monumentali nella forma originaria, è cosa quanto mai lodevole ; ma dell'opera del ripristino è necessario, all'atto pratico, ben valutare l'entità effettiva nelle sue modalità e nelle sue conseguenze. E per questo rispetto, è oramai sommo criterio, assurto a norma quasi costante — e ben sarebbe che fosse assoluto e indeclinabile — che il ripristino parziale o totale di un antico edifizio, cui si sovrapposero opere di rifacimento, deve

farsi soltanto quando sia atto a reintegrarlo nel suo stato primitivo e quando non implichi la distruzione di vere opere d'arte.

La sola enunciazione di questo criterio razionale basterebbe per sè stessa a dimostrare la non convenienza della proposta riapertura delle finestre, sia perchè si tratterebbe di un ripristino in ben minima parte dell'opera di Arnolfo, sia perchè non può portarsi ad effetto senza manomettere le decorazioni pittoriche del loggiato. Ma vi è un fatto speciale e inevitabile, proprio attinente al caso. Le finestre riaperte, qualora si lasciassero, come certo se ne ha l'intenzione, nella forma loro originaria, cioè quali si trovano sotto il muro di chiusura, costituirebbero per il loro carattere medievale un elemento architettonico e decorativo affatto dissono nel tutto insieme armonioso del Cortile, opera del Rinascimento.

È così ovvio tale resultato che non è possibile sia sfuggito alla perspicacia dell'on. Sindaco, che ha proposto alla Commissione Artistica Municipale la riapertura di quelle finestre. E per ciò non può non esser nell'animo di lui il proposito di procedere poi alla reintegrazione del loggiato nella forma che ebbe da Michelozzo. Questa non è una mera presunzione, poichè quel proposito sia implicito nelle due ragioni invocate a sostegno della mal pensata riapertura delle finestre ; cioè, che le decorazioni pittoriche del loggiato, mentre non hanno per sè notevole pregio artistico, si trovano ora in tale stato di deperimento che non presentano più veruna importanza ; e che, ad ogni modo, quelle decorazioni — sulla cui autenticità integrale nessuno potrebbe giurare, perchè furono molto rifatte nel restauro del 1809 — non meritano nessun rispetto, essendo esse l'espressione di un'arte cortigiana.

Facile è rispondere. Non è affatto conforme al vero quel che si è asserito o presupposto sul merito artistico e sull'autenticità integrale di quelle decorazioni, perchè ad ognuno è dato accertarsi se siano opera d'arte esimia e quanto mai caratteristica di quel periodo di tempo, e perchè consta da non dubbie notizie che il restauro loro ai primordii del secolo passato consistè precipuamente, per i dipinti in una ripulitura generale con qualche ritocco per ravvivarne i colori, e per gli stucchi nel rifacimento parziale dei bastoni nel tratto inferiore delle colonne.

Questo poi è certo, e la prova fattane di recente ce ne dà affidamento, che i dipinti a fregi e grottesche nelle pareti intorno alle vedute di paese, nelle lunette, nelle volte e nei sottarchi — se pure alquanto offuscati dalla polvere e dalla muffa, facilmente removibili — si trovano nel complesso loro in buono stato di conservazione.

Guai poi, se quello strano, per non dire enorme criterio ispirato da un movente politico, dovesse prendersi a norma in quanto concerne la conservazione degli edifizi monumentali e delle loro artistiche decorazioni. Nella stessa Firenze l'opera demolitrice, per distruggere qualunque ricordo del dominio assoluto e della comune servilità ai tempi del princi-

pato Mediceo, dovrebbe essere peggiore di quella proverbiale dei barbari. E lo stesso on. Sindaco dovrebbe cominciare dalla sua propria residenza magnifica, opera di quel Vasari a cui si debbono appunto le decorazioni del loggiato, eseguite da discepoli e condiscepoli suoi nell'arte.

Ma invece l'on. Sindaco per tutte le altre opere dovute alla magnificenza dei Granduchi medicei, si è adoperato — e ne merita lode — per rimetterle in buon ordine e renderle ammirevoli ai visitatori.

Ma è presumibile mai che, quando anche l'on. Sindaco ottenesse la facoltà di riaprire in quel loggiato le finestre, si lasciasse pur libero di distruggerne tutte le invise caratteristiche decorazioni?

E se ciò non è conseguibile, a che insistere così pertinacemente per la loro riapertura? per ottenere l'effetto inevitabile di un'evidente dissonanza fra il Cortile classico e le finestre medievali?

E a questo, in sostanza, si riduce la questione nella sua pratica entità.

Infatti, dovendo tutte le finestre, per ragioni di euritmia, essere identiche, sarà necessario: o conformare quelle che si riapriranno all' unica aperta, apponendovi delle vetrate, dipingendone gli sguanci, come in questa, e, quel che maggiormente importa, rimovendone le originarie imposte, e allora non si tratterebbe più di un vero e proprio ripristino delle finestre di Arnolfo; o si lasceranno esse nella forma loro con l' imbotte probabilmente di pietra concia e con le loro originarie imposte; e allora sarà pur necessario remuovere la vetrata anche dalla finestra aperta, distruggerne le decorazioni negli sguanci e apporre anche ad essa delle imposte conformi alle antiche.

Lasciamo ai lettori il giudizio di questi indispensabili moderni raffazzonamenti, i quali altro effetto non avranno che di rompere la bella armonia di quel tutto insieme del Cortile col suo loggiato, in cui è un esemplare dell'evoluzione storica dell'arte architettonica e decorativa nel più grande periodo del rinascimento, dalla metà del secolo XV alla metà del secolo XVI.

Dicembre 1908. B. MARRAI.

R. GALLERIA DEGLI UFFIZI

Ritratti esposti nel corridojo tra gli Uffizi e il Palazzo Pitti recentemente identificati.

Il corridojo che unisce la Galleria degli Uffizi alla Palatina accoglie fin dal 1881 un numero assai rilevante di ritratti che — uniti alle note copie tratte dal Museo comasco del vescovo Giovio — formano una splendida teoria di uomini e donne vissute in epoche lontane o prossime

a noi. La collezione gioviana reca in ogni ritratto il nome del personaggio raffigurato, ma non è così per una notevole parte degli altri ritratti che i magazzini degli Uffizi e di Palazzo Vecchio fornirono quale pregevole arredo al Corridojo, tutti avvolti però nel mistero della remota provenienza, del loro autore e dei personaggi che rappresentano. Alcune fortunate ricerche mi hanno condotto recentemente a identificare i ritratti di una cinquantina di persone. Di ciò credo opportuno dare notizia agli studiosi.

Eliminati subito alcuni ritratti facili a riconoscersi perchè raffiguranti pontefici e sovrani dello scorcio del sec. XVI e del sec. XVII, la cui iconografia è universalmente divulgata, ebbi la ventura di identificare per mezzo del volume dell'Allegrini [1] sui ritratti dei Medici alcuni personaggi di questa famiglia poco in luce nella storia dei grandi avvenimenti ma i cui ritratti sono di vivo interesse per lo studioso della genealogia e della vasta iconografia medicea.

Tra questi ritratti noto quello (n. 3513) rappresentante il principe Pietro dei Medici figlio del granduca Cosimo I e consorte sfortunato della cugina Eleonora, da lui stesso strangolata. Il suo ritratto inserito nel volume dell'Allegrini e quello di recente identificato indossano lo stesso costume a grandi strisce verticali sul farsetto: nel quadro il principe ha nella destra il bastone del comando.

Di non minore interesse iconografico — benchè eseguito da un maestro più tardo e meno abile — è quello ovale (n. 260) riproducente in busto il principe Lorenzo figlio di Ferdinando I.

I figli di Ferdinando I sono i maggiormente rappresentati ed erano i meno noti di questa raccolta. Cito due ritratti (n. 153 e 168) del cardinale Carlo e due (n. 1212 e 1291) di suo fratello Francesco: questi ultimi appaiono tra i più vistosi della lunga serie iconografica, luminosi per le ricche armature dell'esordio del sec. XVII e per le alte calze di un colore scarlatto acceso. Va quindi notato il ritratto (n. 1230) della loro dolente sorella Eleonora sfiorita in una giovinezza agitata; è un ritratto di grande interesse per la storia del costume riprodotto con una cura estrema in ogni particolare, e che accenna con le tinte poco cariche del volto piuttosto magro e serio a rendere il melanconico carattere di lei.

Credo che in origine dovesse fare « pendant » a quello già noto di sua sorella Caterina sposa a Ferdinando Gonzaga e conservato pure nel corridoio.

Sempre per mezzo del citato volume dell'Allegrini, ho riconosciuto in due ritratti di bimbi (n. 1122 e 23) ricoperti di una corusca corazza il ri-

---

[1] *Chronologica series simulacrorum regiae familiae mediceae centum expressa toreumis.* Florentiae MDCCLXI apud JOSEPHUM ALLEGRINI.

tratto infantile di Ferdinando figlio di Cosimo III e in un altro dopo questi due (n. 1099) le sembianze fascinatrici della bellissima Margherita d'Orléans nota per i dissensi coniugali con Cosimo III che procurarono noie e fastidi perfino al Re Sole finchè ella conservò la magìa della sua bellezza giovanile.

Così pure in un ritratto (n. 3501) esposto nello stretto andito a termine di Ponte Vecchio ho rinvenuto in una bimba il ritratto di Maria Luisa, poi elettrice palatina e ultima rappresentante della famiglia dei Medici.

Ma allo scopo di identificare in altri ritratti anche gli stessi personaggi già identificati le cui sembianze variano col mutare del periodo di vita in cui sono stati raffigurati, non mi è stato più utile il solo volume dell'Allegrini, ma ho ricorso all' aiuto di un considerevole materiale di altre stampe, miniature, quadri, ecc.

Tra le altre stampe di cui mi sono servito, rilevo quella di F. Argnani riproducente un ritratto postumo di Pietro il Gottoso, eseguito da Agnolo Bronzino. Il ritratto (n. 75) è uno dei più importanti e dei più significativi della raccolta, ed è stato di recente cambiato di posto e messo in luce migliore insieme a quello del cardinale Leopoldo de' Medici, che è assai vicino all'originale da cui proviene la stampa del Clouet. Per mezzo dell' incisione del Blondeau, eseguita sul disegno di G. Morandi, ho riconosciuto nel num. 154 il ritratto del cardinale Francesco Maria de' Medici figlio di Ferdinando II e poi sposo di Eleonora Gonzaga: ritratto assai interessante per la vita del personaggio che intristì negli ultimi anni in una inconsolabile sciagura, mentre appare nel ritratto ridente, florido, giovane, rosso di porpora e di salute.

Con una stampa del volume dell'Allegrini ho identificato un ritratto giovanile (n. 924) di Vittoria della Rovere sposa di Ferdinando II de' Medici, mentre per identificarne uno senile (n. 3535) mi son giovato del noto quadro di Carlo Dolci esposto nella Sala di Venere nella Galleria Pitti.

Così pure, per un ritratto virile (n. 933) del principe Mattia figlio di Cosimo II, mi è stato insufficiente il ritratto calvo, glabro e senile del volume dell'Allegrini, mentre mi è riuscito utile lo splendido ritratto del Sustermans esposto nella Galleria Pitti, nella sala detta dell' educazione di Giove.

Per non oltrepassare i limiti impostimi dalla brevità di un articolo, tra i ritratti identificati e non facenti parte dell'iconografia medicea rilevo quello giovanile (n. 1126) di Enrico II re di Francia e quello infantile (n. 3490) di Gastone d'Orléans, figlio di Enrico IV e di Maria de' Medici, replica del noto ritratto degli Uffizi eseguito da Pourbus il giovane.

FILIPPO DI PIETRO.

La Madonna di Iacopo Bellini.

Il prof. Alessandro Chiappelli avanzò dei dubbi sull'autenticità di questo quadro, che Corrado Ricci acquistò per la galleria degli Uffizi dal prof. Emilio Costantini, in un articolo pubblicato nella *Nuova Antologia* del 16 giugno 1908 (p. 715). Ne sorse una vivace e lunga polemica e si pubblicarono, in vari giornali e periodici, scritti di cui mi pare opportuno indicare ai lettori della Rivista i principali: FRIZZONI GUSTAVO, nella *Illustrazione Italiana* del 12 luglio 1908, p. 30; POGGI GIOVANNI, *A proposito della Madonna di Iacopo Bellini* nel *Nuovo Giornale* del 19 luglio; CHIAPPELLI ALESSANDRO, *Per la Madonna di I. B.*, nel *Nuovo Giornale* del 21 luglio; POGGI G., *La Madonna di I. B.*, nel *Marzocco* del 26 luglio; CHIAPPELLI A. *Per un quadro di I. Bellini*, nel *Corriere della Sera* del 27 luglio e nel *Giornale d'Italia* del 28 luglio; RICCI CORRADO, *Per una Madonna*, nel *Giornale d'Italia* del 29 luglio; POGGI G., nel *Giornale d'Italia* del 30 luglio; ROSSI ATTILIO, *Per un quadro di I. B.*, nella *Tribuna* del 30 luglio; CHIAPPELLI A., *Per una Madonna*, nel *Giornale d'Italia* del 31 luglio; CHIAPPELLI A. *Per un quadro di I. B.*, nella *Tribuna* e *Nuovo Giornale* del 1 agosto; CHIAPPELLI A. e RICCI C. *Per una Madonna*, nel *Giornale d'Italia* del 1 agosto; ROSSI A., *Per un quadro di I. B.*, nella *Tribuna* del 2 agosto 1908; CHIAPPELLI A. e POGGI G. *Ancora per la Madonna di I. B.*, nel *Marzocco* del 2 agosto 1908. La polemica parve per allora sopita e il prof. Chiappelli rimase solo a sostenere la propria opinione. In seguito scrissero, sempre a sostegno dell'autenticità, P. MISCIATTELLI, nella *Vita d'Arte*; GIULIO CANTALAMESSA, nella *Rassegna d'Arte* del novembre dell'agosto 1908; R. NOBILI nella *Nazione* del 26 dicembre 1908. Intanto è stato accertato che il dipinto, che il prof. Costantini aveva acquistato dall'antiquario Andrea Menichetti di Lucca, proviene dal convento di San Micheletto di quella città.

La tavola di S. Matteo di Andrea e Iacopo Orcagna.

Sulla tavola degli Uffizi segnata di num. 20 e proveniente dall'arcispedale di S. Maria Nuova, G. Poggi pubblica alcuni documenti in appendice all'opera di O. Sirén su Giottino (Lipsia 1908, pp. 99-100). Da essi risulta che la tavola fu allogata ad Andrea Orcagna il 15 settembre del 1367 dai Consoli dell'Arte del Cambio, i quali intendevano metterla in un pilastro di Or San Michele: ai 25 di Agosto del 1368, essendo Andrea Orcagna ammalato, prese impegno di finirla il fratello Iacopo di Cione. Nel 1402 l'Arte la trasse da Or San Michele e la donò allo spedale di San Matteo.

La tavola della Zecca (num. 29).

Gli ufficiali della Zecca fiorentina fecero dipingere nel 1372 a Simone e Niccolò dipintori una tavola con la Madonna e alcuni santi, per adornarne la loro residenza. Giovanni di Ambrogio lavorò nell'anno successivo tre beccatelli con le armi del Comune, dell'Arte di Calimara e dell'Arte del Cambio, e li murò in una delle pareti dell'ufficio della Zecca, per porvi sopra la tavola: la quale, non essendo compiuta, finì nel 1373 un Iacopo di Cino, ricevendone in pagamento l. 138, mentre Simone e Niccolò avevano avuto di parte loro l. 134. La tavola, rimasta nei locali della vecchia Zecca fino al 1863, passò in quell'anno nella Galleria degli Uffizi, dove tuttora è esposta col num. 29. I documenti che vi si riferiscono sono pubblicati da G. Poggi in appendice al libro di O. Sirén su Giottino (Lipsia, 1908, pp. 101-102). Il Sirén crede che Niccolò sia Niccolò di Pietro Gerini e Iacopo di Cino debba identificarsi con Iacopo di Cione, fratello di Andrea Orcagna (ibid. pp. 79-80).

R. MUSEO NAZIONALE

Raccolta di stoffe Franchetti.

Su questa raccolta, donata dal barone Giulio Franchetti al Comune di Firenze, perchè fosse depositata nel R. Museo Nazionale, si vegga: I. Errera, *Une collection de textiles*, nel *Bulletin des Musées Royaux à Bruxelles,* Janvier 1907, pp. 27-28 e *Il dono del barone Franchetti al Bargello*, nel *Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione,* 1907, pp. 28-34.

Lampada in vetro araba della collezione Carrand (prima metà del sec. XIV).

Nella raccolta Carrand è una lampada da moschea in vetro smaltato, su cui ha pubblicato una interessante notizia il dott. Max Herz Bey, conservatore del Museo Arabo del Cairo (*Deux lampes en verre émaillé de l'émir Toghaitimor* estr. dal *Bulletin de l'Institut Égyptien,* 5ª serie, t. I, pp. 181-187).

La lampada porta intorno al collo il versetto del Corano (cap. 2, versetto 256) « Allah, non vi è altro Dio all'infuori di lui, il Vivente, l'Eterno, cui non prende assopimento nè sonno »; nella pancia la seguente iscrizione: « Tra gli oggetti fatti per Sua Eccellenza, l'augusto, il signorile

grand'Emiro es- Seifi Toghaïtimor el- Nagimi, il segretario reale (del sultano) es- Salih: che Allah lo ricolmi di gloria. » Si tratta dell'emiro Seif ed-Din Tugaitimor Nagimi, mammalucco del sultano Malik Salih Ismail, morto nel 1347. La lampada Carrand porta anche il blasone di quell'emiro, ripetuto sei volte e consistente in tre fasce iscritte dentro un cerchio: quella di mezzo bianca con una coppa rossa le altre due brune, ma il capo ha il geroglifico faraonico che significa « re dell'alto e del basso Egitto ». Il blasone, di cui l'iscrizione surriferita garantisce la data, è il più antico tra quelli che si conoscono. Una lampada, con lo stesso blasone e iscrizioni press' a poco simili, ma col nome dell'emiro incompleto, si trova nel Museo arabo del Cairo (cfr. MAX HERZ, *Catalogue du Musée National de l'Art Arabe*, le Caire, 1905, p. 332, num. 65).

Un campanello in bronzo di Alfonso Alberghetti (anno 1559).

Il Museo Nazionale ha acquistato dal signor Giuseppe Salvadori di Firenze un campanello in bronzo del secolo XVI, senza manico, ornato nell'orlo inferiore da una spirale e foglie di vite, nel superiore da tralci sui quali posano quattro aquile ad ali spiegate. Tra i due fregi sono quattro putti alati, affrontati due a due, che sostengono con una mano due scudi, al monte di tre cime con tre fiori nella prima, con l'altra due cartelle con le lettere *GA . MA* . Tra le due coppie di putti sono le seguenti iscrizioni: *A . MDLIX . M. Mar.* e *O . A . ALBERG. V. F.* La prima indica l'anno ed il mese (di Marzo) in cui fu eseguito il lavoro, la seconda il nome dell'autore (Opus Alfonsi Albergeti Viri Ferarensis o Urbis Ferrarie?) che è Alfonso Alberghetti ferrarese, appartenente a quella famiglia degli Alberghetti che dette a Firenze molti dei più abili fonditori del 500. Di Alfonso Alberghetti parla il Cittadella nelle *Notizie relative a Ferrara* (tomo I, p. 670) ed accenna a due vasetti di bronzo, con figure, sfingi ed arabeschi, posseduti allora dalla famiglia Costabili, in uno dei quali era l'iscrizione: *Alfonsi Albergeto Ferarensi* (sic) *Me Fecit Anno Domini 1522*. Questo vaso credo che sia da identificarsi con quello esposto nel Museo Artistico Industriale di Roma (stanza C, num. 35), ornato di fogliami, delfini ed uccelli, con la scritta: *Alfonsi Albergeto Ferarensi me fecit anno Dominni M. D. LXXII.*

g. p.

R. UFFICIO REGIONALE

ARREZZO. — Pala di Andrea della Robbia.

Questa pala rappresentante la Vergine seduta col Figlio dritto sul ginocchio destro, fiancheggiata dai ss. Sebastiano e Giuliano, fu concessa al Museo pubblico di Arezzo in seguito alla legge sulle soppressioni re-

ligiose. La pala proveniente dal Convento di Sargiano entrò così in proprietà del Museo; ma non esistendo quivi un locale adatto, fu stabilito di collocare provvisoriamente il bassorilievo robbiano nella Cappella del Cimitero d'Arezzo. Ora in seguito alle premure del Magistrato della Fraternita, la pala verrà trasportata ed esposta nel Museo Civico e ciò per consenso ministeriale del 20 ottobre u. s. (Cfr. CRUTTWELL p. 186, FRANCIOSI G., *Arezzo*, p. 69).

AREZZO. — Badia di S. Flora e S. Lucilla.

Nell'ottobre u. s. fu liberata dall'intonaco secentesco la facciata della Badia di S. Flora e Lucilla. Oltre all'antico paramento in pietra, del XIV sec., son tornati in luce il profilo di una mezza porta arcuata e la sagoma di un'alta finestra bifora soprastante all'asse di questa medesima porta. Della bifora rimangono in stato di perfetta conservazione la colonnetta mediana e le lobature del traforo.

Uno speciale Comitato si è subito costituito in Arezzo per reintegrare questa antica facciata. È pero intendimento del Comitato di rispettare la superedificazione addossata al lato sinistro della Badia; lavoro ideato dal Vasari per costruire cinque cappelle in ampliamento della chiesa in parola. (Cfr. i due mss Ashuburn. 1221, 1835 nella Biblioteca Laurenziana e il giornale *La Nazione* del 4 feb. 1909).

FIRENZE. — Basilica di S. Miniato.

A cura dell'Ufficio regionale i lavori della celebre basilica sono continuati durante l'anno 1908 senza interruzione. Dal marzo all'aprile fu ripresa la smontatura e rimontatura dei cancelli marmorei del coro, già iniziata nell'ottobre 1907. Furono contemporaneamente ringranate le volte della cripta in più parti infracidite e minaccianti. L'Opificio delle pietre dure prestò la propria opera nella smontatura dei cancelli, ritassellando e risarcendo anche il pavimento intarsiato dinanzi all'ingresso della Basilica.

Dopo il coro si passò nel settembre alla scrostatura e lavatura della muraglia nella nave destra. Fu riportata in luce una grande figura di s. Cristofano coperta da un barbaro scialbo. E fu lavoro arduo data la corrosione e lo sfarinamento del colore prodotti dal salnitro. Nella scopertura dei dipinti si continua tuttavia e già riappariscono le traccie preziose di quelle remotissime pitture bisantineggianti delle quali il Vasari scrive: « e così molte pitture fecero di quella maniera, con occhi spiritati e mani « aperte, in punta di piedi: come si vede ancora in San Miniato fuor di « Fiorenza, fra la porta che va in sagrestia e quella che va in convento. » (Cfr. *Proemio alle vite* ed. Milanesi, vol. I, p. 242).

— *La torre di Baccio d'Agnolo.*

Sino dal settembre 1906 si armò di legname questa torre e si gettarono delle calate per rimuovere il pietrame pericolante. Constatata la gravità delle lesioni, verificatesi specialmente dal lato che guarda Giramonte, e data la possibilità di un disastro, nell'agosto u. s. si intrapresero i lavori di consolidamento. Essi durano tuttavia e offriranno occasione di parlarne con maggiore ampiezza in uno de' prossimi numeri.

LASTRA A SIGNA. — Tabernacolo di Neri di Bicci.

È noto come sulla via pisana presso il ponte di Stagno esistesse un tabernacolo di proprietà del marchese della Stufa, dipinto nel 1453 da Neri di Lorenzo di Bicci per Luca d'Andrea di S. Colombano. Per i lavori di modificazione all'antico tracciato stradale ed al ponte, sul torrente Vingone, il tabernacolo è stato trasportato in luogo più alto allo scopo di salvarlo dai danni di una eventuale inondazione. (Cfr. CAROCCI, *Dintorni di Firenze*, vol. II. p. 434 e l'*Illustratore fiorentino* pel 1909, pp. 105-106).[1]

LUCCA. — Chiesa di S. Giusto.

Per iniziativa cittadina si è costituito un Comitato allo scopo di ricondurre alla primitiva bellezza la chiesa di S. Giusto i cui ricordi rimon–

---

[1] Dal libro di Ricordi di Neri di Bicci, esisteute nell'Archivio delle RR. Gallerie degli Uffizi, togliamo il seguente ricordo relativo al tabernacolo :

A dì 15 di Giuguio 1453.

[In margine : Tabernacholo tolsi a dipiguiere al poute a Stagnio. Fecine merchato a di 19 di Genaio 1453-54 e feci chonto cho lui a detto dì l. 147 posto de' dare a libro D a c. 5].

Richordo che a detto dì tolsi a dipigniere da Lucha d'Andrea da Santo Cholonbano a Settimo 1.° tabernacholo posto al ponte a Stagnio presso alla Lastra, in sulla istrada pisana; nel quale debo fare queste fighure c[*i*]oè nella volta di detto tabernacholo 1.° Dio Padre chon serafini d'atorno, chanpo azuro razato e stelle; nel mezo di detto tabernacholo 1.ª Nostra Donna chol figluolo in chollo innuna sedia e sei agnioletti d'atorno, da mano destra s.° Lucha s.° Giovanni Batista, da mano sinistra s.° Andrea s.° Autonio, chon fregi d'atoruo e marmi da piè e di fuori. Messi i chanpi di dette fighure d'oro fine: el mantello di Nostra Donna d'azuro oltramarino fine, e tuta bene oruata e ogni altro luogho dove azuro achadesi debo tòr[*r*]e azuro di Magnia fine. E chosì delle sopra de[*tte*] chose ne siamo d'achordo facendo tute le spese di mio, acetto chalcina e legniame di ponti; e di poi fatto il detto lavoro se noi non fusimo d'achordo del preg[*i*]o si deba per dua artefici della pittura fallo stimare e di ciò ne siamo d'achordo e d'ogni altra chosa soprascritta a detto dì: l. 147.

Anne dato per detto lavoro l. 144 a libro D a c. 5.

tano al XII sec. Si tratterebbe di liberare quel monumento dalle alterazioni del 1662, ivi apportate dalla Confraternita della Vergine de' Miracoli che in quella chiesa ebbe sede.

PISA. — Affreschi del Ghirlandajo.

Tra il febbraio e il maggio dell' anno in corso sono stati rifermati dal restauratore Domenico Fiscali gli affreschi frammentarî di Domenico del Ghirlandajo nel coro della Primaziale pisana, togliendovi in parte anche i posteriori ritocchi.

PÈLEO BACCI.

BIBLIOGRAFIA

ANDREA DA FIRENZE. — Un elenco delle sue opere vedilo nel libro di O. Sirén, Giottino, Leipzig 1908, p. 92.

ANDREA DI CIONE DETTO L' ORCAGNA. — Un elenco delle sue opere vedilo nel libro di O. Sirén, Giottino, Leipzig, 1908, pp. 88-89.

ANDREA DI GIUSTO. — Freiherrn von Hadeln D. Andrea di Giusto und das dritte Predellenstuck vom pisanischen Altarwerk des Masaccio, *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 1908, pp. 785-789.

ANGELICO. — De Nicola G. Iscrizioni romane relative ad artisti o ad opere d'arte (l' epitafio dell'Angelico), *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*, vol. XXXI (1908) fasc. 1-2, pp. 219-228.

ANTONIAZZO ROMANO. — Everett H. E. Antoniazzo Romano, *American Journat of Archaeology*, 1907, pp. 279-306.

ANTONIO VENEZIANO. — Un elenco delle sue opere vedilo nel libro di O. Sirén, Giottino, Leipzig, 1908, p. 94.

AREZZO. — Tavanti U. Affresco del sec. XIV scoperto nel duomo d' Arezzo, *Vita d'Arte*, agosto 1908, pp. 72-76.

BACHIACCA. — Poggi G. Di una Madonna del Bachiacca attribuita a Raffaello, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1908, pp. 275-280.

BANDINELLI BACCIO. — Tosi C. O. Una lettera inedita di B. B., *Arte e Storia*, agosto 1908, p. 124.

BANDINI GIOVANNI. Vedi GIOVANNI DELL'OPERA.

BENEDETTO DA MAJANO. — Poggi G. Un tondo di Benedetto da Majano in Scarperia, *Bollettino d'Arte del Ministero*, 1908, pagine 1-5.

BOTTICELLI SANDRO. — Uhde W. Zu Botticellis Primavera, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1908, pp. 913-914.

— Escherich Mela, Botticellis Primavera, *Repertorium*, 1908, pagine 1-6.

— Un quadro di S. Botticelli o piuttosto della scuola rappres. Cristo nel giardino degli Ulivi ed esistente nella « capilla real » di Granata pubblica M. Gomez--Moreno nella *Gazette des Beaux Arts*, ottobre 1908, p. 311.

— Gebhart E. La Madone Guidi de Botticelli, *Revue de t'Art*, 10 janvier 1908, pp. 5-8 (cfr. *les Arts*, febbraio 1908, p. 1).

— Fry R. E. Mr. Horne's book on Botticelli, *Burlington Magazine*, maggio 1908, pp. 83-87.

BRUNELLESCHI FILIPPO. — Fabriczy von C. Brunelleschiana, Urkunden und Forschungen zur Biographie des Meisters, *Jahrb. d. Königt. Preuss. Kunstsamml.* anno 1907, fascicolo III, Beiheft.

Buontalenti Bernardo. — Galletti P. Del centenario del Buontalenti, *Arte e Storia*, luglio 1908, p. 105.

Daddi Bernardo. — Neal T. Un trittico della scuola di B. Daddi (dalla cappella di S. Jacopo nel castello di Carmignano), *Vita d'Arte*, aprile 1908, pp. 203-204.

Donatello. — Corvegh R. Ein Grabmal von Donatello in S. Maria del Popolo (tomba di Giovanni Seade), *Zeitschrift für bildende Kunst*, aprile 1908, pp. 186 188.

— Brockhaus H. Die Sängerkanzeln des florentiner Doms in ihrer kirchlichen Bedeutung, *Zeitschrift für bildende Kunst*, marzo 1908, pp. 160-161.

— Davies S. Gerald. A florentiner sidelight on Donatello's Annunciation nel *Burtington Magazine*, luglio 1908, pp. 222-227.

— Schubring P. Donatello; des Meisters Werke in 227 Abbildungen, Stuttgart und Leipzig, Deutsches Verlags-Anstalt, 1907.

— Semrau M. Donatello und der sogenannte Forzori-Altar, *Kunstwissenschafttiche Beiträge Aug. Schmarsow Gewidmet*. Leipzig, 1907, pp. 95-102.

— Mandach de C. La cathédrale de Lyon et Donatello, *La Revue de t'Art*, 10 Déc. 1907, pp. 433-442.

— Bode W. Ein Blick in die Werkstatt Donatellos, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1908, pp. 3-10.

Ferrucci Romolo. — Brunori D. L'arme dei Cancellieri di Pistoia e Romolo Ferrucci di Fiesole, nell'*Ittustratore Fiorentino*, 1909, pp. 158-163.

Firenze (tabernacoli). — Cocchi Arn. Il tabernacolo al canto di San Sisto in Firenze e un' antica cerimonia liturgica, *Arte e Storia*, febbraio 1908, p. 25.

— (tabernacoli). Chiappelli Aless. La scoperta da un antico affresco in Firenze (nel tabernacolo sul canto tra via della Chiesa e via del Leone), *Giornate d' Itatia*, 9 dicembre 1908.

— (loggia di Or San Michele). Davidsohn R. La loggia di Or San Michele, *It Nuovo Giornale*, 17 aprile 1908.

— (S. Miniato al Monte). Bacci Pèleo. La basilica e il bastione di San Miniato, *Corriere d' Itatia*, 15 aprile 1908.

— (chiesa di S. Marco). Giglioli O. H. Dono di quattro arazzi al convento di S. Marco in Firenze, *Arte e Storia*, marzo 1908, pp. 42-43.

— (R. Museo Nazionale). Sul busto di Carlo VIII e la sua attribuzione a Vincenzo Onofri cfr. *Kunstchronik*, 25 ottobre 1907-1908, pp. 62-63.

— (Battistero). Peratè A. Les Mosaïques du baptistère de Florence, à propos de leur restauration, *tes Arts*, febbraio 1908, pp. 8-13.

— Poggi G. I musaici del Battistero, il *Marzocco*, 17 novembre 1907.

— (R. Galleria degli Uffizi). La Madonna di J. Bellini agli Uffizi, *Vita d'Arte*, agosto 1908, pp. 79-80.

— (chiesa dei Cavalieri). Cocchi A. San Giovannino dei Cavalieri, nell'*Illustratore Fiorentino*, 1909, pp. 117-123.

FIRENZE (Badia a Settimo). Canestrelli A. Contributo alla storia della Badia a Settimo, nell' *Illustratore Fiorentino*, 1909, pp. 34-42.

— (palazzo della Signoria). Del Badia I. Perchè il Palazzo dei signori Priori si chiama Palazzo Vecchio, nell'*Illustratore Fiorentino*, 1909, pp. 167-177.

— (casa Buonarroti). Burger F. Ueber zwei Architekturzeichnungen Michelangelos in der casa Buonarroti in Florenz, *Repertorium*, 1908, pp. 101-107.

— Borinski. Das Novellenbild in der Casa Buonarroti, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1908 pp. 906-909.

— (casa Buonarroti). Benkard E. A. Ein Porträt von der hand des Sebastiano del Piombo, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1908, pp. 654-656.

— (R. Galleria degli Uffizi). Ricci C. Le Meduse degli Uffizi (Medusa attribuita a Leonardo. - Medusa attrib. a Michelangiolo da Caravaggio), *Vita d'Arte*, gennaio 1908, pp. 1-10.

— (chiesa delle Campora). Sirén O. Die Fresken in der cappella di S. Antonio in le Campora, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1908, pp. 501-510.

FIRENZUOLA. — Carocci G. Una terra fiorentina nella valle del Santerno, *Arte e Storia*, luglio 1908, pp. 101-103.

FRANCESCHINI MARCO ANTONIO. — Bacchi della Lega A., Marc'Antonio Franceschini nella chiesa della Santa a Bologna, *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie di Romagna*, 1907, pp. 468-485.

FURINI FRANCESCO. — Buerkel v. L. Francesco Furini, *Jahrbuch der Kunsthist. Samml. der Atterhöchst. Kaiserhaus.*, vol. XXVII fasc. 2, pp. 55-90.

GADDI AGNOLO. — Un elenco delle sue opere vedilo nel libro di O. Sirén, Giottino, Leipzig, 1908, pp. 92-93.

GADDI TADDEO. — Un elenco delle sue opere vedilo nel libro di O. Sirén, Giottino, Leipzig 1908, pp. 87-88.

GENTILE DA FABRIANO. — Zonghi A. Gentile a Brescia (17 aprile 1414 - 18 settembre 1419): per nozze Benigni - Cerbelli, Fabriano, 1908, pp. 8.

— Gentile a Fabriano nel 1420, *le Marche*, anno VII (1907) pp. 137-138.

— Colasanti A. Un seguace di Gentile da Fabriano a Fermo, *Bollettino d'Arte del Ministero*, 1908 p. 244-255.

GHIBERTI LORENZO. — Grünwald A. Uber die Schiksale des Ilioneus, *Jahrbuch der Kunsthist. Sammt. des Allerhöchst. Kaiserhaus*, vol. XXVII, fasc. 4, pp. 155-160. (Il Grünwald riconosce nel cosidetto Ilioneo della gliptoteca di Monaco il modello dell' Isacco nel bassorilievo del Ghiberti pel concorso della prima porta del Battistero).

GHIRLANDAIO BENEDETTO. — Guiffrey J., Sur la nativité de B. G. conservée à l'église d'Aigueperse, *Museés et Monuments de France*, 1907, n. 10, p. 155-157. (cfr. *Rivista d'Arte*), 1904, pp. 85-86).

GIOTTINO. — Sirén Os. Giottino und seine Stellung in der gleichzeitigen florentinischen Malerei, Leipzig, 1908, pp. 108 con 35 illustr. (cfr. Suida W. Zur florentiner Trecentomalerei, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1908, pp. 1009-1012).

GIOVANNI DA MILANO. — Un elenco delle sue opere vedilo nel libro di O. Sirén. Giottino, Leipzig, 1908, pp. 91-92.

GIOVANNI DELL'OPERA. — C. J. H. A statue by Giovanni Dell' Opera. (Statua di un giovane cacciatore firmata e datata « *Johēs Bandinus Florentinus F.* 1598 » nella Galleria Davis a Londra, nel *Burlington Magazine*, agosto 1908, p. 292.

GIROLAMO DA SIENA. — Di un suo tondo nella raccolta Jarves, Jale University, vedi Rankin W. Cassone Fronts ad Salvers in American collections, nel *Burlington Magazine*, settembre 1908, p. 381.

JACOPO DI CIONE. — Un elenco delle sue opere vedilo nel libro di O. Sirén. Giottino, Leipzig, 1908, pp. 89-90. Ibid. pp. 99-102, G. Poggi pubblica alcuni documenti relativi a pitture di Jacopo.

ICONOGRAFIA. — Vassalli F. E. La nascita di Venere, *Vita d'Arte*, luglio 1908, in appendice.

LEONARDO DA VINCI. — Cavenaghi Luigi, Cenacolo Vinciano, *Bollettino d'Arte del Ministero*, 1908, pp. 321-323.

— Klaiber H. Leonardostudien. Strassburg, Heitz, 1907, pp. 114.

— Al. Kostantinowa Die Entwickelung des Madonnentypus bei Leonardo da Vinci, Strassburg, Heitz, 1907, pp. 53 e 10 tavole.

LEONARDO DA VINCI. Beltrami L. Il Cenacolo di Leonardo e le sue leggende, *Giornale d' Italia*, 1 ottobre 1908.

LIPPI FRA FILIPPO. — Mendelssohn H. Zum Predellenbild des fra Filippo im Kaiser-Friedrich - Museum, *Repertorium*, 1907, pp. 485-489.

LIPPI FILIPPINO. — Supino J. B. Il quadro di Filippino Lippi nella Badia Fiorentina, *Vita d' Arte*, marzo 1908, pp. 143-154.

MELOZZO DA FORLÌ. — Muñoz A. Studii su Melozzo da Forlì, *Bollettino d'Arte del Ministero*, 1908, pp. 177-180.

MICHELANGELO. — Spahn M., Zur Deutung der Lünettenbilder in der Sixtinischen Kapelle, *Studien aus Kunst und Geschichte F. Schneider gewidmet.* Freiburg i. B., 1906, pp. 197-199.

— Weizsacker H. Das architektonische Problem in den Deckengemälden der Sixtinischen Kapelle, *ibid.*, pp. 227-235.

— Jacobsen E. Die Handzeichnungen Michelangelos zu den Sixtina Fresken, *Repertorium*, 1907, pp. 490-500 (fine).

— Maude. A. H. The cracks in the ceiling of the Sistine Chapel, nel *Burlington Magazine*, agosto 1908, pp. 288-292.

— Reymond M., L'architecture des tombeaux des Médicis, *Gazette des Beaux Arts,* gennaio 1908, pp. 17-34.

— Burger Fritz, Ueber zwei Archi-

tekturzeichnungen Michelangelos in der Casa Buonarroti in Florenz, *Repertorium*, 1908, pagine 101-107.

MICHELANGIOLO — Mackowsky H., Michelagniolo, Berlin, Marquardt und C., 1908.

— Gottschewski Ad. Ueber den Block von Michelangelos David, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1908, pp. 302-303.

— Gottschewski Ad. Zu Michelagniolos Schaffensprozess, *Moatshefte für Kunstwissenschaft*, 1908, pp. 853-867.

— Wurm Alois. Zu den Lünetten und Stichkappen der Sixtina, *Repertorium*, 1908, pp. 305-313.

— Köhler W. Michelangelos Schlachtkarton, aus dem *Kunstgeschichttichen Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission für Kunst-und Historische Denkmale*, heft III-IV, 1907, pp. 115-172.

— Ollendorf O. Das Antlitz der Nacht in der Medicikapelle, *Zeitschrift für bildende Kunst*, novembre 1908, p. 44.

— Ollendorf O. Ueber Michelangelos allegorische Gestalten in der Mediceischen Kapelle, nei *Preussichen Jahrbücher*, 1895, p. 359 sgg., (articolo poco noto e perciò ricordato qui, sebbene in ritardo).

— Grünwald A. Ueber einige Werke Michelangelos in ihrem Verhältnisse zur Antike (I. Bis zu der ersten Arbeiten an der sixtinischen Decke 1. Der Bologneser Engel: 2. Zum David: 3. Der Matthäus: 4. Zum Karton der Badenden: 5. Der Sklave links über dem Joll: 6. Stilwandel Michelangelos. II. Von der sixtinischen Decke bis zum Tod: Zu der Mediceergräbern), *Jahrbuch der Kunsthist. Samml. des Allerhöchst. Kaiserhaus.*, vol. XXVI, fasc. 4, pp. 125-153.

MICHELANGIOLO — Steinmann E. Zur Jkonographie Michelangelos, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1908, pp. 40-52 e p. 651.

— Mayer A. L. Ein spanisches Porträt Michelangelos, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1908, pp. 656-657.

— Borinski K., Michelangelos Gigantenschlacht, ibid, 1908, pp. 790-791.

NARDO DI CIONE. — Un elenco delle sue opere vedilo nel libro di O. Sirén, Giottino, Leipzig, 1908, p. 89.

NICCOLA PISANO. — Poggi G. L'arca di San Domenico a Bologna, nel *Rosario*, *Memorie domenicane*, febbraio 1908.

NUZI ALLEGRETTO. — Zonghi A. Allegretto Nuzi morto a Fabriano nel 1373, *Le Marche*, anno VIII, (1908) vol. III, fasc. 1-2: estr. Senigallia, 1908, di pp. 8.

ONOFRI VINCENZO. — Gottschewski Ad. Ueber die Porträts der Caterina Sforza und über den Bildhauer Vincenzo Onofri. Strassburg, Heitz, 1908.

ORCAGNA. — Vedi Andrea di Cione.

Direttore-responsabile: Dott. GIOVANNI POGGI.

Firenze, 1909. — Stabilimento Tipografico Aldino, diretto da L. Franceschini.

Un'antica questione
relativa alle fondazioni del Duomo di Pienza

Grandiosa e bella manifestazione di architettura del rinascimento è la chiesa Cattedrale di Pienza. Si ha certa notizia che vi ebbe mano Bernardo Gamberelli di Firenze detto il Rossellino; ma un attento esame delle parti decorative farebbe invece supporre che fosse stata iniziata su disegno di un altro architetto, non essendovi omogenità di stile fra le parti laterali e posteriore, decorate con le belle finestre bifore e trifore trinate, e la facciata che rivela veramente il carattere dei monumenti rosselliniani. Sta in fatto che fu incominciata ad inalzare nell' anno 1459 per ordine di Pio II, e che, per coordinare forse la nuova chiesa col maestoso palazzo Piccolomini, e per dar luogo alla caratteristica piazzetta, l' artefice pose le fondamenta della tribuna sull' estremità della rupe, in un terreno, la cui natural giacitura non presentava la necessaria compattezza e solidità. — Pio II, nei Commentari, [1] racconta come, attesa la ineguaglianza

[1] *Pii Secundi Commentarii,* Romae, ex Typographia Dominici Basae, 1584, p. 429: « quod (templum) ut esset duplex alterum inferius, alterum superius, inaequalitas soli fecit. Fundamenta in viscera terrae quaesita vix tandem post octo et centum altitudinis pedes non satis commoda sunt inventa, inter saxa non cohaerentia cum rimas effoderent solidum reperturi fundamentum hiatus offendere perpetuos, et sulphureas exhalationes, quas dum conantur obstrere, nonnulli artifices ruinam non bene custo-

del terreno, oltre alla chiesa dedicata alla Vergine Maria, si rese necessario costruire il sottostante Battistero; come le fondamenta della parte posteriore furono ricercate profondamente e trovate non abbastanza comode, tra sassi incoerenti con crepacci che traversavano le fondamenta; e come, per essersi rinvenute anche delle profonde caverne, le operazioni che si tentarono per ostruirle costarono la vita ad alcuni lavoratori, che vi perirono per uno smottamento del terreno.

Per queste condizioni instabili del terreno di fondazione si ricorse al partito di costruire delle larghe arcate da sasso a sasso, e sopra vi si posarono i muri di sostegno della parte tergale della chiesa, senza però avere esplorato il punto d'appoggio della radice dei sassi, i quali erano bensì in apparenza ingenti per massa, ma rimaneva incerto se fossero abbastanza stabili. Finalmente, una piccola fessura formatasi subito dall' alto al basso della fabbrica dimostrò essere sospetta la sede del fondamento.

Sono trascorsi quattro secoli e mezzo da quando apparvero nell' insigne edificio le prime fenditure; da allora in poi la parte tergale della chiesa ha continuato a muoversi e calare, fino a raggiungere un abbassamento, visibile dalle cornici di ricorso, di circa *novanta* centimetri, senza mai destare peraltro, fino a poco tempo indietro, serie apprensioni per una prossima rovina, perchè essa cala verticalmente senza dare di volta, allargandosi solo lievemente in alto.

Il Duomo di Pienza fu risarcito nel 1583, nel 1599 e in tempi posteriori, finchè, per ultimo, nello scorso secolo vi si

---

dite scrobis obruti perierunt ob quam rem ex saxo in saxum arcus deduxere latissimos, et super his murum inijcerunt, *non satis explorata saxorum radice, quae licet ingentia, incertum tamen est, qua firmitate subsideant, et rimula in aedificio demum suborta, quae a summo usque deorsum procurrit, suspectam fundamenti sedem efficit: architectus calcem inter durescendum subsedisse censuit, indeque rimam prodiisse, nec verendum operi: veritatem dies patefaciet* ». Cfr. G. B. MANNUCCI, *Il Rossellino architetto di Pienza?* nella *Rassegna d'Arte Senese*, anno III (1907), fasc. I, pp. 15-18.

fecero dei lavori per tentare di arrestarne il continuo movimento. Esaminando all' esterno l' edificio, si rilevano facilmente le molteplici opere di restauro, eseguite ripetutamente nel corso dei secoli, le quali offrono non poco ostacolo a un esatto studio analitico delle lesioni e dei movimenti, di mano in mano avvenuti, che le hanno prodotte; perchè si volle con quelle opere, per la conservazione estetica del monumento, aver cura di scamiciare ogni volta le parti costituite esternamente da cortina di pietra da taglio, rimurare le lesioni e risarcire la cortina; così le arcate e le crociere interne minaccianti rovina furono demolite e sostituite da centine di legname. Di guisa che al presente, mentre le lesioni appariscono di appena qualche centimetro di larghezza, si nota poi, come si è detto, uno sbalzo fortissimo nella ricorrenza delle linee architettoniche e sul piano del pavimento; e mentre in origine si accedeva alla tribuna salendo tre scalini, ora vi si accede scendendone due.

Tra i principali lavori fatti in diversi tempi, sono da annoverarsi:

La costruzione di un muro a sprone che cinge tutta la parte abisidale della chiesa, e che distaccatosi dagli antichi muri, scorre e si abbassa insieme con quella parte di fabbricato che avrebbe dovuto tenere fermo, perchè fu anch' esso fondato sulla porzione di terreno costituita da massi mobili. La costruzione di una galleria o cunicolo fognante, che s' interna sotto la chiesa per dare scolo alle acque, le quali di fatti escono ma con lentissimo stillicidio, ed il cunicolo è ora ostruito nel punto del principale crepaccio. Nel 1893 poi si cercò di fermare il fabbricato con l' apposizione di catene, imbrigliando, all' imposta delle arcate e in basso, i piloni absidali in movimento con quelli della navata maggiore della chiesa fino al muro di facciata. Ma se quelle catene hanno potuto momentaneamente rallentare il movimento della parte posteriore, hanno invece recato delle lesioni alla parte centrale del fabbricato; e in fine anch' esse sono andate dietro all' abbassamento dei muri, piegandosi in basso.

Interessante è un documento del 1604 che, ritrovato da Gaetano Milanesi, fu pubblicato più tardi nella *Miscellanea Storica Senese* e che altro non è che un rapporto presentato da un certo Andrea Sandrini, uomo peritissimo in lavori murari, al Duca Scipione Piccolomini, che gli aveva dato l' incarico di studiare l' arduo problema di fermare quella parte della Chiesa la quale insieme col suolo andava, lentamente sì, ma continuamente abbassandosi.

Il Sandrini nel 1604, circa un secolo e mezzo dopo che si erano manifestate le prime lesioni, scriveva al Duca: « non già che la Chiesa possi rovinare ai tempi nostri chè molto è più sotto terra, che sopra terra », ed « è tanto larga in pianta che non può dar la volta » ; bensì, osservava con molta penetrazione, quel poco che il terreno cala, la conduce seco unitamente e « poco può allargare di più da capo che da piedi » ; come infatti è avvenuto. Tra le altre cose egli escludeva che si potessero costruire degli sproni per tener fermi i muri, e che si potessero incatenare le muraglie col cingerle di catene di ferro dove il coro cammina, e fermarle nel sicuro, perchè si piegherebbero o si spezzerebbero.[1]

Non apparendogli dalle condizioni visibili del luogo la causa efficiente dell' instabilità del sottosuolo, giunse anche a supporre che potesse provenire dall'acqua che eventualmente si

---

[1] SANDRINI ANDREA. *Rapporto del 12 Ottobre 1604* edito da F. BANDINI PICCOLOMINI nell'articolo « *La Cattedrale di Pienza nel 1604* » nella *Miscellanea storica senese* anno II, num. 9 (Settembre 1894) p. 135.

« Ho visto, e rivisto se si poteva riparare a una così bella opera, e considerato se gli si poteva far barbacani, ovvero sproni che tenessero la muraglia. S'è visto e considerato, che i barbacani e sproni non possono operare ; chè dove andrebbero fatti sarebbero sopra al terreno che camina e caminerebbero insieme il terreno e la parte della chiesa che camina.

Ancora s' è considerato se si poteva incatenare la muraglia con cingerla intorno con catena di ferro, dove il coro camina col monte, e fermarla nel sicuro, e per essere il ditto coro mezzo ottangolo, non possono operare. In oltre che harebbeno tanta longhezza e collo che piegherebbeno ; chè va la pianta da' fondamenti insieme col terreno tutto unitamente : manco queste possono rimediare ».

trovasse a molta profondità; ma, in tale presupposto, ben si avvide e affermò che sarebbe stato impossibile deviarla, perchè oltre l'ingente spesa occorrente, data la natura del terreno, si sarebbe facilmente incorso nel rischio di maggiori danni.[1]

È evidente che, esaminando lo stato attuale dell'edificio e i fenomeni del suo movimento in confronto con quanto ebbe ad esporre il Sandrini nel rapporto del 1604, egli fu non meno esatto nelle affermazioni che nelle costatazioni di fatto; poichè alla distanza di tre secoli, come egli aveva preveduto, i muri lesionati solo progredirono nel loro lento movimento, abbassandosi insieme col masso, su cui poggiano, senza aver dato fin qui ragione di ingiustificati timori di prossima e tanto meno imminente rovina.

***

Anche le case di Pienza sono come il Duomo, costruite nella parte meridionale del poggio sul banco orizzontale del calcare, e salve le crepe che in tutte più o meno si vedono, derivanti dalla loro antichità, sono solidamente fondate. Per

---

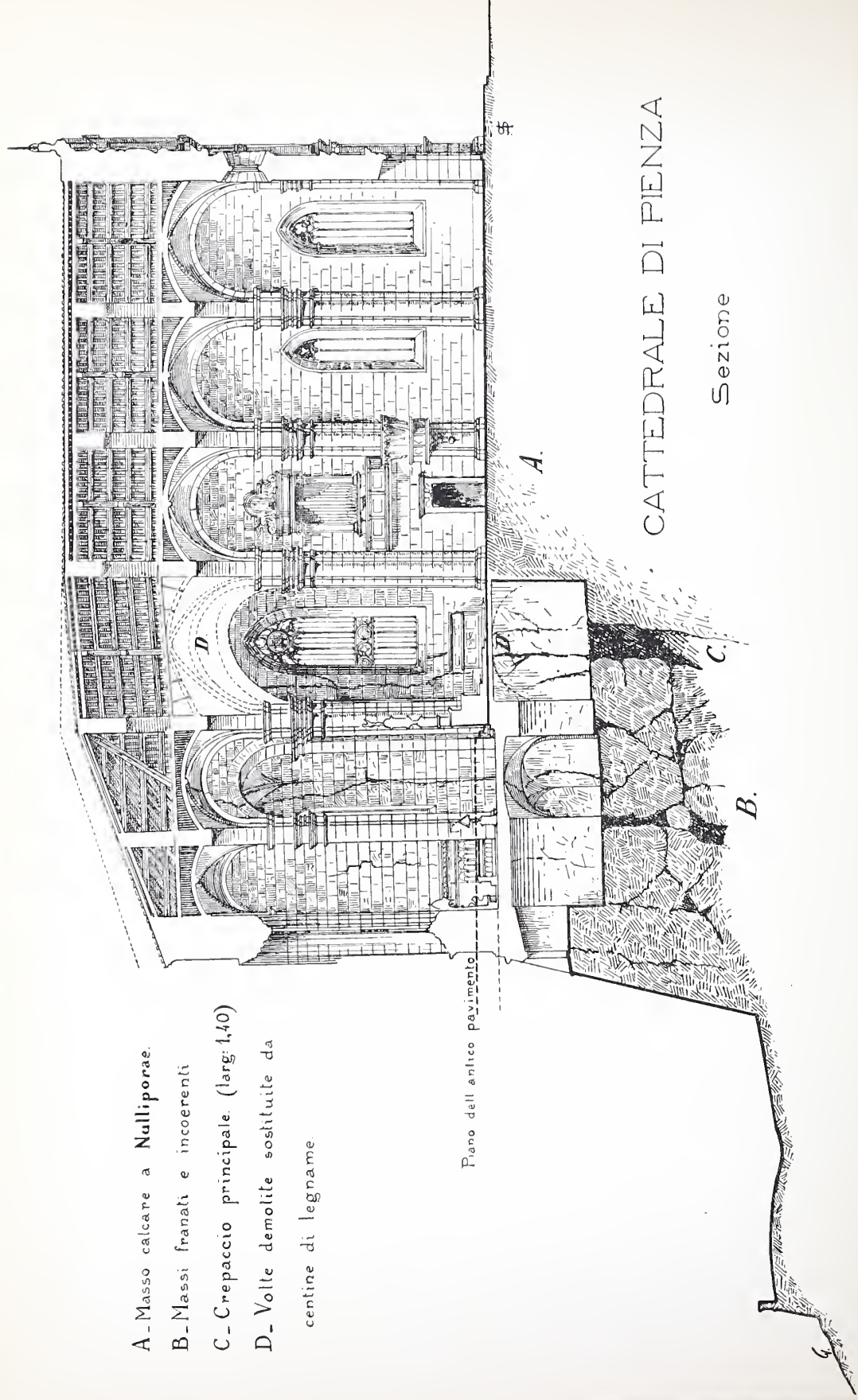
[1] *Rapporto* del SANDRINI cit. p. 136: « A fare un fossone ovvero minia, non può tenere, se non si mura di mano in mano, per essere terra greta; chè come piove inzuppa, e creperebbe e franerebbe, massimo haver andar sotto braccia 55 in 60: cosa molto difficile il trovare il fondamento: e l'acqua dove scaturisse. Facendo una tanta spesa, si dubita non incontrare la piaga (?), e poi incontrata non facciamo doppio errore e si venga a liquefare il terreno lì intorno, e dove l'acqua camina per li sua meati vadia per l' uno e l'altro luogo, e faccia intenerire il terreno, e non camini per la minia che si facesse, e venga a dar maggior tormento alla Chiesa. Inoltre, trovando l'esito, l'acqua che si trova rinchiusa sotto i fondamenti, trovando poi di potere uscire e di poter correre e cavare materia grave, come terra e tufo, si voterebbe sotto, inoltre i legnami che furono messi quando fondarono fra l' una e l'altra pietra. Però si crede infallibilmente che incorreremo in maggior pericolo di rovina. E questo è quanto in risposta di più pareri e pensieri di altri e mio, se rimedio non hebbono quelli che cominciarono a fondare, son di parere che meno possiamo rimediare adesso, essendo così sotto e in pericolo fra sassi e legnami e acqua in fresco, e la spesa sarebbe delle migliara delli scudi e fallibile ».

usufruire dello sbalzo del masso dove venne fondato il Duomo, fu sotto la tribuna costruito il Battistero, al quale si accede per una scala esterna del piano sinistro. La tribuna si estende oltre la linea dei dirupi meridionali; e ben può credersi che la superficie esteriore del dirupo, sul quale fu costruita la chiesa, fosse irregolare ed in parte costituita da massi franati ed incoerenti; come è probabile che nei punti più esterni fosse qualche banco d'arenaria, dei quali ancora taluno si vede in qualche tratto sotto la parte tergale della chiesa; in tali punti si dovettero certamente fare altissime e mal fondate mura.

È certo che le lesioni nei muri del Battistero e della Tribuna rimontano al tempo della loro fondazione e derivano dai cattivi fondamenti — data l'esistenza di massi irregolari ed incoerenti, di crepacci e di cavità, forse anche artificiali —; ma soprattutto dal cattivo partito che l'architetto trasse dalla irregolare superfice del suolo e dalle cattive fondazioni, che egli dette all'edifizio, senza aver prima eliminato gl'inconvenienti che il suolo stesso presentava.

Sotto il pavimento del Battistero esiste un'apertura o crepaccio traversale alla Chiesa, e apparentemente lungo quanto essa è larga, ad esempio da metri 1 a 1,40 ed in vari tratti anche di più. Questa apertura o cavità corre fra pareti di arenaria o tufo ed in parte fra la muratura: è riempita pure in parte di calcinacci, e vi si scorgono archi franati o smossi e tratti di muro in falso, a cagione dell'allargamento dei crepacci. Di questa grande apertura, che è sotto il pavimento del Battistero, non si può ben misurare la profondità, perchè come si è detto è riempita di terra e calcinacci, ma nel suo lato orientale, in corrispondenza ad una buca, si può misurare per una profondità di più che 4 metri. È questa senza dubbio una delle cavità, alle quali già si accenna nei *Commentari* di Pio II. In quel punto il masso tufaceo è frantumato, sconnesso e friabile al tatto; ed è dato ritenere che probabilmente esistono molti altri crepacci che per vari sensi lo dividono.

CATTEDRALE DI PIENZA

Sezione

A_Masso calcare a **Nulliporae**.

B_Massi franati e incoerenti

C_Crepaccio principale. (larg: 1,40)

D_Volte demolite sostituite da centine di legname.

Nel 1905 il Prof. Carlo De Stefani del R. Istituto di Studi Superiori di Firenze, dopo accurate indagini sulla costituzione geologica del territorio Pientino, espose in una elaborata relazione il resultato dei suoi studi. Espresse il parere che, per essere la massa delle rocce solida e compatta e la sabbia intimamente riunita all'argilla, il terreno è stabile, anche perchè non vi è alcun piano di scorrimento. Soltanto a mezzogiorno del paese lungo il confine tra le sabbie e le argille, sono alcune sorgenti o piuttosto gemitivi ;[1] ma il bacino imbrifero è così strettamente limitato da non produrre mai una quantità di acqua atta a cagionare o a facilitare scorrimento. « Per-
« ciò, così scrive il De Stefani, è da concludere che i peri-
« coli del Battistero e del Duomo di Pienza rimontano al
« tempo della loro prima costruzione, che risiedono nei fon-
« damenti e forse oltre che dall' incuria della costruzione di-
« pesero da equilibrio istabile *originario* di alcuni dei massi
« d'arenaria presi per base ».

La parola del dotto geologo elimina ogni dubbio, che la causa originale di quel continuo abbassamento e scorrimento possa riscontrarsi nell'essere l'edifizio fondato sopra un banco

---

[1] De Stefani C. *Relazione del 2 Novembre 1905 circa i danni risentiti dal Duomo di Pienza*. Ms. nell'Arch. della R. Soprintendenza dei Monumenti di Siena.

« .... e più estese di ogni altra roccia, sono le argille o *crete* turchine. Queste che principiano ad una quarantina di metri sotto il paese nel lato meridionale, si incontrano invece più presto a settentrione ; per la qual cosa il tufo compatto e quello sciolto formano banchi orizzontali, incuneati però a guisa di letti fra il calcare a *Nulliporae* orizzontale sovrastante e il piano delle argille sottostanti inchinato da S. a N. cioè dalla parte settentrionale a quella meridionale del paese. La distanza fra l'affioramento delle argille a N. e quello a S. può essere al più circa del 4 per 100. Notisi però che la massa delle rocce sovrastanti è salda e compatta, che il passaggio dalla sabbia all'argilla è graduale, che perciò la sabbia è intimamente riunita all'argilla e che non vi è alcun piano di scorrimento, sicchè il terreno è stabile. A mezzogiorno del paese, lungo il confine tra le sabbie e le argille, sono alcune piccole sorgenti o piuttosto gemitivi che ho visitato ».

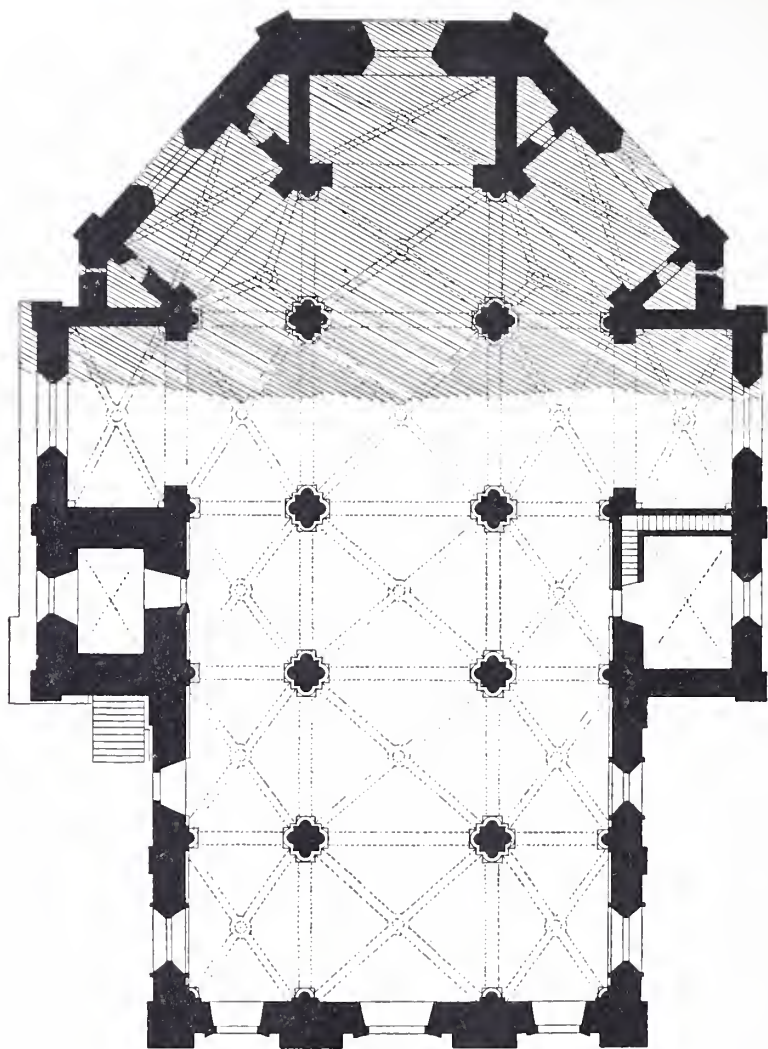
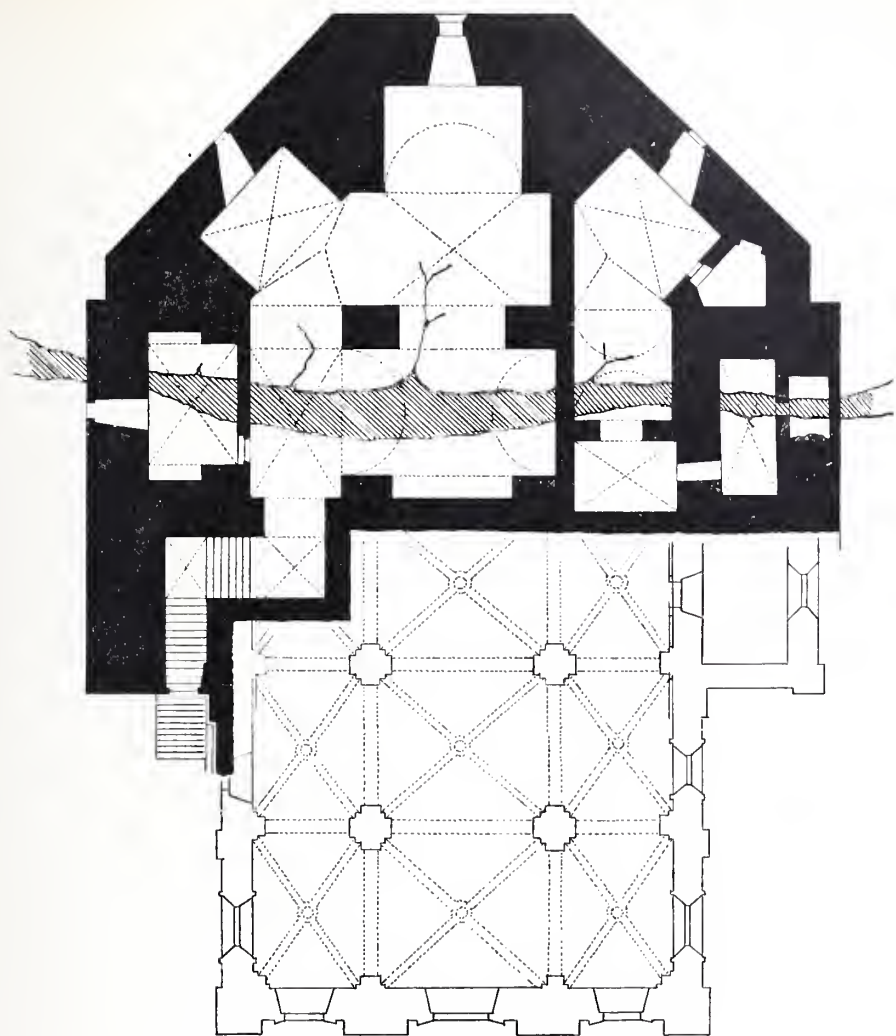
d'arenaria insistente sull'argilla a letti assai declivi, la cui superficie fosse lubrificata da falde di acqua ; come pure esclude che la causa derivi da franamento del suolo. [1]

***

Quali potrebbero essere i provvedimenti da adottarsi per evitare una prossima o lontana, ma prima o poi sicura rovina dell' artistico edificio? Molto se ne è parlato nel corso di più secoli, ma nessuna proposta sicura e concreta è stata mai avanzata. Come ho già avuto occasione di accennare, più volte si è tentato di arrestare il progressivo movimento della parte absidale della chiesa, prima con una galleria fognante, poi con solido muro a sprone a retta della parte scorrevole, e infine con l' imbrigliamento mercè forti catene di ferro ; ma tutto ciò è risultato affatto inefficace.

Forse in seguito altri potranno fare delle proposte che diano sicuro affidamento di riuscita per consolidare e inte-

---

[1] De Stefani C., *Rel. cit.:* « Volli esaminare se, come alcuni supponevano, i danni del tempio fossero derivati da franamento del suolo. Ma di questo a vero dire non v' ha la minima traccia : nè alla superficie, a valle della chiesa, vedesi alcuno di questi indizi che attestano al geologo l'esistenza recente, e nemmeno antica di simili fenomeni. Il muro della strada sottostante alla tribuna, costruito nel 1870 è integro come la strada ; lungo il pendio sottostante sono ulivi secolari integri e a posto con gli antichi muri a secco che li reggono. Un'antica casa colonica sottostante è solida e stabilissima come tutti i serbatoi e le fonticelle in muratura che trovansi là intorno. Un pozzo fondo 12 metri fu aperto nei secoli scorsi, a tergo della tribuna, sempre nel tufo, fino all' incontro dell'argilla impermeabile : a contatto con questa si parte una galleria che si interna sotto il tempio parallela alle navate. Fu fatta evidentemente per dare scolo alle acque che difatti escono non più che con lentissimo stillicidio. Il 25 ottobre vi facemmo scendere un'operaio che potè internarsi nella galleria per 10 metri, cioè giungendo sotto la tribuna, trovando la galleria sempre intatta, mentre da 10 metri in là si è in parte serrata. Ora dalla verticalità rimasta al pozzo e dall'essere la parte esterna della galleria intatta, si può indurre che i cretti della chiesa non sono conseguenza di frane e che inoltre l'apertura della galleria fu un lavoro inutile od almeno inadatto a *prevenire* qualsiasi *cretto,* che perciò il male sta fra la galleria e la chiesa, quindi nei fondamenti di questa ».

CATTEDRALE DI PIENZA

Pianta

CATTEDRALE DI PIENZA

Pianta della Cripta
ad uso di Battistero

grare la pericolante abside del Duomo Pientino. A me sembra, per le cognizioni acquistate sul luogo e per gli studi ivi fatti che, se non impossibile, difficile sia provvedere a quel consolidamento senza gravi pericoli e senza deturpare l'insigne edificio. Nè si deve pur pensare al partito, che potrebbe parere a primo aspetto il più naturale, di consolidare la fondazione dei muri, una volta che questi poggiano sopra ad un masso frantumato, e perciò impossibile riuscirebbe di consolidare il masso stesso alla base di posa e nei suoi interni crepacci.

In una lettura fatta all' Istituto Germanico di Storia dell' Arte ebbi occasione di enunciare una proposta sulla questione del Duomo di Pienza.

Dopo aver costatato come sino ad ora non sia stato possibile escogitare un espediente tale da impedire lo sprofondamento e l'eventuale rovina della tribuna; e dopo avere ammesso, — cosa che io ritengo certa — la impossibilità di trovare un provvedimento che, pur lasciando l'edificio quale ora apparisce, dia assicurazione per il necessario e definitivo suo consolidamento, giustificando in pari tempo l'ingente spesa indispensabile; e data pure la conseguente previsione che in epoca più o meno lontana, per legge naturale, la parte absidale, oggi distaccata e calata oltre novanta centimetri, franasse nella sottostante valle; tenuto presente tuttociò, domandavo, cosa si farebbe allora? Si ricostruirebbe in più solide fondamenta, come si fa per il Campanile di Venezia, perchè di certo nessuno ammetterebbe che quel bell'esempio di architettura restasse allo stato di rudere o mutilato della parte sua più bella.

E allora perchè non possiamo, anzi non dobbiamo, previdenti e solleciti, fare noi ciò che inevitabilmente farà la natura, e con evidenti maggiori danni a cagione di quell' incatenamento che si porterebbe dietro buona parte della Chiesa e forse anche il Campanile?

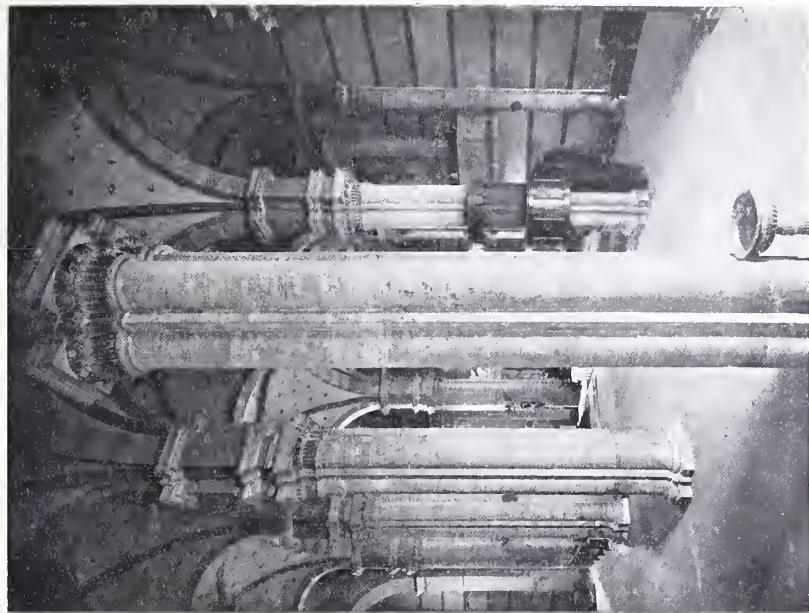
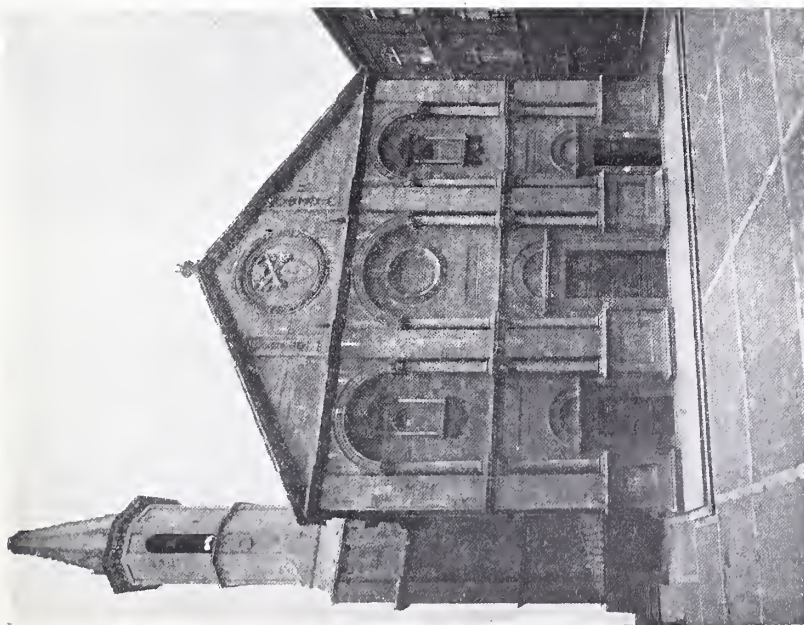
Smontare e ricostruire integralmente con gli stessi pietrami e materiali quella parte dell' edificio per aver modo di co-

struire un piano stabile e compatto, ove poter piantare su solide fondamenta i pochi muri dell' abside, è cosa facile e di sicuro esito, e nemmeno di una sproporzionata e insostenibile spesa. Nè deve sembrare strana e difficile la proposta, limitata alla ricostruzione di ben piccola parte di un edificio che a tutti sta a cuore, non solo per la sua bellezza, ma per l' interesse che ha per la storia dell'architettura. Deve anzi sembrare ormai più che frustaneo, temerario, date le sopra descritte condizioni del suolo e dell'edificio, qualunque altro lavoro che si volesse tentare nelle viscere della terra.

E non mancano esempi di edifizi monumentali, per intero o parzialmente smontati e rimontati per consolidarli o spostarli di luogo. Citerò fra gli altri, a noi più prossimi, il palazzo Arcivescovile di Firenze, e la Chiesa di S. Maria della Spina in Pisa: ricostruito quello, per intero, a maggior distanza dal Battistero, e ricostruita pure questa per intero, non già per semplicemente spostarla, ma per darle una maggiore elevazione sul livello dell'Arno.

Con la proposta ricostruzione eseguita con gli stessi antichi materiali, si avrebbe poi anche il grande beneficio estetico di ritornare al pristino stato quella parte di edifizio, attualmente sformata nei suoi archi, nei suoi bellissimi e svelti piloni a fascio di colonne, nelle sue caratteristiche finestre bifore e trifore, e di correggerne in pari tempo anche il deturpante dislivello prodotto dall' abbassamento del terreno.

Certo è che l' opera rosselliniana non potrà restare ancora molto tempo nelle pericolose condizioni presenti; e perciò mi auguro che questo mio scritto sia, se non altro, incentivo a qualche positiva proposta atta alla conservazione dell' insigne monumento.

A. Socini.

Facciata e interno della Cattedrale di Pienza.

(*Fot. Alinari*).

A Commentary upon Vasari 's Life of Jacopo dal Casentino

It is largely owing to the researches of Count Gamba, [1] that a series of Florentine paintings dating from the end of the fourteenth, and the earlier part of the fifteenth centuries, which had hitherto been ascribed to Jacopo dal Casentino, in accordance with a vague tradition of no very certain antiquity, has been restored to their true author, Giovanni dal Ponte. In the *Burlington Magazine* for May, 1906. I discussed at length Vasari's *Life* of that painter, from the point of view of my own documentary researches: in the present article, I propose to discuss, in a similar fashion, Vasari's *Life* of Jacopo dal Casentino.

The earliest notices of the master which has come down to us, apart from the few contemporary documents which concern him, are those preserved in the Codex Petrei. [Magliabechiano, Cl. XIII, Cod. 89, fol. 46 tergo.]

« Jacopo di Casentino, el quale fu della linea di Messer Cristofano Landini da Prato uecchio, dipinse assai in Casentino in

[1] Cfr. *Rassegna d'Arte*, for 1904, fasc. 12, p. 177; – *Rivista d'Arte*, for 1906, fasc. 10–12, p. 164: also an article by Pietro Toesca, entitled " Umili pittori Fiorentini, ,, which appeared in *L'Arte*, for 1904, fasc. 1–2.

quelle chiese che ui sono, et in Firenze il tabernacolo di Mercato uechio ».

These notices, which were probably derived from the lost " Libro di Antonio Billi, ,, are repeated with a few unimportant textual variations, and with the addition of the statement that this painter was a " dicepolo di Giotto, ,, by the Anonimo Gaddiano. [Codex Magliabechiano Cl. XVII, N. 17, fol. 49 recto.]

The notices preserved in the Codex Petrei appear to have formed the starting point of Vasari's account of *Jacopo di Casentino, Pittore*, as it appeared in the first edition of his *Lives*, which was published in 1550. [Vol. I, p. 203.] After a brief exordium, Vasari states that Jacopo was « da molti scritto et creduto essere stato de la famiglia di M. Christofano Landino da Prato Vecchio » ; and then (unlike the Anonimo Gaddiano who twice mentions the painter among the immediate disciples of Giotto) goes on to relate how Jacopo acquired the first principles of his art from Taddeo Gaddi : « Costui mentre che Taddeo Gaddi lauoraua al sasso della Vernia la capella delle stimite, da vn frate di Casentino allora guardiano in detto luogo, fu acconcio con esso lui ad imparare il disegno, et il colorito di quell'arte. Per il che in Fiorenza condottosi, in compagnia di Giouanni da Milano per li seruigi di Taddeo lor maestro, molte cose lauorando, fece il tabernacolo della Madonna di Mercato Vecchio. » In the *Life* of Taddeo Gaddi, Vasari makes the further statement that that painter died in 1350, " lasciando Agnolo suo figliuolo et Giouanni, che attendessero alla pittura, raccomandandoli a Iacopo di Casentino per li costumi del viuere ; et a Giouanni da Milano per gli ammaestramenti dell' arte. ,, [ed. 1550, vol. I, p. 183.] These statements concerning Jacopo's relations with Taddeo, as I shall seek to show, are not borne out by such documentary evidence as is come to light.

But to resume my analysis, Vasari goes on to state that besides the Madonna of the Mercato Vecchio, Jacopo painted two other tabernacles in Florence, « quello su 'l canto della

piazza di San Niccolò della via del Cocomero, et a' Tintori quello che è a Santo Nofri su 'l canto delle mura dell'orto loro, dirimpetto a San Giuseppo, » as well as « alcune pitture » in San Michele in Orto. That writer, however, does not specify any works which Jacopo painted in the Casentino, though he repeats the general statement of the earlier commentators, in that regard; but he names five churches in Arezzo, which in his time, still contained works ascribed to this painter. In conclusion, he states that « Iacopo di Casentino in vecchiezza venuto, nella Badia di Santo Angelo fuor del Castello di Prato vecchio in Casentino fu sepolto d'anni LXIIIII, dolendo a molti la morte sua, et massimamente a' parenti, i quali da le fatiche di lui di continuo traeuano vtile onore, et fama. Et nel M.CCCLVIII. gli fu dato sepoltura. » According to this statement, then, Jacopo di Casentino was born in 1293.

Of the works which Vasari here ascribes to Jacopo dal Casentino, the few which are extant, exhibit far too great a diversity of manner to be ascribed to the same hand: indeed, we have a plain hint of the confusion into which Vasari has here fallen, in the passage in which, after speaking of Jacopo's paintings in Arezzo, he observes: « Et così faccendo per tutta la città opere di sua mano, mostrò Spinello Aretino i principii di tal arte insegnata interamente da lui a Bernardo Gaddi [sic for Daddi] Fiorentino il quale nella città sua molte cose lauorando quella onorò »; and so passes on to notice briefly Bernardo's works in Florence. But before discussing the extant paintings ascribed to Jacopo, let us turn to the *Life* of Jacopo as it appeared, varied and amplified, in the second edition of Vasari's work, published in 1568. [Vol. I, p. 209.]

The variations in the earlier part of this Life are of little moment: but the frescoes in Or San Michele are now described as length, and the notices of paintings in Arezzo are amplified, and two other oratories are mentioned which once contained works ascribed to Jacopo. « E perchè si esercitaua

anche nelle cose d'Architettura, » continues Vasari, « per ordine de i sessanta sopradetti Cittadini, [the Council of Sixty by which Arezzo was then governed,] ricondusse sotto le mura d'Arezzo l'acqua, che viene dalle radici del Poggio di Pori, vicino alla Città braccia 300. .... [e] fece la fonte che all' hora fu chiamata fonte Guizianelli, e che hora è detta, essendo il vocabolo corrotto, fonte Viniziana: la quale da quel tempo, che fu l'anno 1354, durò insino all'anno 1527.». After ascribing to Jacopo, a painting in the Pieve at Arezzo, Vasari repeats in a still more confused form, the notice of his relations with two painters, which I have already quoted from the first edition: « E così facendo per tutta la Città [di Arezzo] opere di sua mano, mostrò a Spinello Aretino i principii di quell'arte, che a lui fu insegnata da Agnolo [Gaddi?], e che Spinello insegnò poi a Bernardo Daddi ».

Having digressed to speak of Bernardo Daddi and his work, Vasari returns to the subject of Jacopo dal Casentino: « Al tempo suo, » he relates, « hebbe principio, l'anno 1350, la Compagnia e Fraternità de' pittori »; and having given some account of that Confraternity, quotes in a loose fashion, what he calls the « primo capitolo », of the « Libro Vecchio » of that society. The passage in question occurs in the preface to the Statutes of the Confraternity, which are prefixed to the Roll of its Members. These statutes were first printed by Baldinucci, in his « Notizie de' Professori del Disegno; » [ed. 1767, Vol. II, p. 99.] and again by Gaye, in the « Carteggio inedito di Artisti » [Vol. II, p. 32.] As these transcripts differ in an important particular, I will transcribe the passage afresh, as it stands in the original; adding two entries in the same volume, which concern the matter in hand.

Firenze: R. Archivio di Stato. Arch. dell'Accademia del Disegno, N. 1, Libro Vecchio della Compagnia di San Luca, intitolato « Huomini ».

fol. 1 recto.

Questi chapitoli et ordinamenti della compagnia del glorioso messer santo Luca euangelista che fanno et ordinano quelli dell'arte

de' dipintori di Firençe a sua laude et a sua reuerentia et a consolatione dell'anime nostre. Et fu trouata et cominciata nelli anni domini [MCCC]XXXVIIIJ a dì .XVIJ. d'ottobre la uigilia del glorioso nostro ad[uoca]to messer santo Luca euangelista.

Questi capituli et ordinamenti furono trouati et fatti da buoni et discreti huomini dell'arte de' dipintori di Firençe al tempo di

Lapo gucci dipintore Vanni cinuççi dipintore Corsino bonaiuti dipintore Pasquino cenni dipintore	Chapitani della detta compagnia.
Segna d'angnano dipintore Bernardo daddi dipintore Jacopo di chasentino dipintore Chonsiglio gherardi dipintore	Chonsiglieri della detta compagnia.
Domenico pucci dipintore Piero giouannini dipintore	Kamerlinghi della detta compagnia.

fol. 10 recto.

✝ Jacopo dicasentino dipintore MCCCIL [i.e. 1349]

fol. 12 recto.

✝ Matteo Jacopi dicasentino dipintore LXXIII [i.e. 1373]

The date in the first of these entries on fol. 1 recto, has been partially erased; the numerals CCC, which in the foregoing transcript are inclosed in brackets, being no longer visible.

Baldinucci read the date 1349, supposing that the numerals, MCCCX, had been obliterated: Gaye however, read it, as I have done. There can be little doubt, however, that the Compagnia di San Luca was founded, and its statutes drawn up, in the year 1339, and not in 1349; since, as we now know, Bernardo Daddi, who was one of the « Consiglieri » of the Confraternity at the time of the foundation, was already dead before the 8th August 1348; on which day a guardian was appointed for his two younger sons, who were minors.

On the other hand, indications occur throughout the « Libro Vecchio, » to show that the book was not begun before 1350. In the second entry transcribed above, from fol. 10 recto, recording the enrollment of Jacopo dal Casentino, the word « dipintore » has been added in a later hand, and afterwards nearly obliterated. The rest of the entry, however, including the cross prefixed to this entry, to indicate the decease of the person recorded, would appear to be entirely in the hand-writing of the original scribe of 1350: and if this conjecture be true, it is difficult to account for the date 1349, unless it be the date of death.

The dates originally appended to this roll of names were, no doubt, the dates of the enrollment of membership; but in a very large number of instances, the original dates have been erased and re-written; often long after the date of the original enrollment. In many entries, the date of enrollment has been altered to the date of death; sometimes correctly, as in the case of Taddeo Gaddi; sometimes incorrectly, as in the case of Bernardo Daddi. But this roll has been so carelessly kept, and so many subsequent alterations made, for the most part incorrectly, that no uniform explanation would appear to be forthcoming which might account for this confusion of dates.

But there are other indications to show that 1349 might well be the date of Jacopo dal Casentino's death; or, at all events, that he was the near contemporary of Bernardo Daddi, who appears to have been born c. 1290, who matriculated in the Arte dei Medici e Speziali, shortly before 1320, and who died in 1348. Baldinucci was the first to remark that the « Matteo Jacopi di Casentino dipintore » recorded in the third entry transcribed above, from fol. 12 recto of the « Libro Vecchio, » with the date 1373, was doubtless a son of Jacopo dal Casentino.

In the « Libro dell' Estimo » for the year 1354, the earliest fiscal document of its kind which has come down to us, the name of Jacopo dal Casentino is not to be found: while

that of Matteo di Jacopo, painter, is recorded in two entries as living, at that time, in the parish of Santa Maria in Campo, in the Quarter of San Giovanni, Gonfalone Vaio, and as paying a tax of Lire 7, soldi 10.

Firenze: R. Archivio di Stato. Arch. dell'Estimo, N. 19, Libro dell'Estimo, detto della Sega, del 1354:

fol. 166 tergo.

De populo Sancte Marie in Campo [De vexillo Varij Quarterij Sancti Johannis.]

fol. 167 recto.

Macteus Jacobi pictor — libras septem et solidos decem.

fol. 280 tergo.

De populo Sancte Marie in Campo.

fol. 281 recto.

Macteus Jacobi pictor — libras septem et solidos decem.

Here we have strong presumptive evidence that Jacopo dal Casentino was already dead in 1354: but it is not the only peice of evidence which seems to throw some light on this question. Prefixed to Codex 9 of the Arte dei Medici e Speziali, originally « Libro quinto delle matricole di Firenze », begun in the year 1358, is a list of « nomina et prenomina hominum et personarum Artis.... qui reperti sunt in veteribus matriculis », and who were apparently still living at that date. On fol. 22 recto, in that list, occurs the name of « Mattheus Jacopi pictor »: but that of Jacopo dal Casentino is not to be found in it; the presumption being that he was already dead, at that time. If this Matteo, then, was a son of Jacopo, and if he matriculated in the Arte dei Medici e Speziali, at some time previously to 1358, that would be another argument for supposing that Jacopo himself was nearly contemporary with Bernardo Daddi; especially as the name of Daddo, Bernardo's son, occurs in the same list.

Again, with the exception of Piero di Giovannino, whose identity is uncertain, and Domenico di Puccio, a Sienese master, who seems to have settled in Florence somewhat

late in life, all the painters who were associated with Jacopo dal Casentino, appear to have matriculated in the Arte dei Medici e Speziali shortly before, or shortly after, 1320: and were, therefore, all men of the older generation, at the time of the foundation of the Confraternity, in 1339.

I may add here, that the reason why the « Matricole » of Jacopo dal Casentino and Matteo di Jacopo are not to be found in the earlier Codices of the Arte dei Medici e Speziali, would appeaur to be, that the extant Codices contain only the matriculations for the city of Florence; whereas the matriculations of Jacopo and his son were doubtlessly registered among the matriculations for the « contado ».

Lastly, Matteo di Jacopo, painter, of the parish of San Michele Visdomini, at Florence, executed his will on 19th August 1417, and appointed his sons, Alesso, Galliuzzo and Vespasiano, his heirs, and bequeathed a total sum of 2 Lire picciolj, to the « Opera » of the city walls, to the « Opera » of Santa Reparata and to the New Sacristy of the Cathedral church of Florence; as appears from the following document:

Firenze: R. Archivio di Stato. Registri dei testamenti, N. 25, Registro per il Quartiere di Santa Maria Novella, intitolato: « III. S. Mª Novella ».

fol. 251 recto.

Ser Antonius Franciscj de Ganghalandi. [1]

Matteus Jachobj pictor populj Sancti Michaelis Vicie dominorum de Florentia suum condidit testamentum die XVIIIJ° agustj MCCCCXVIJ Et sibj heredes [con]stituit et fecit Alessum Galiuzzum et Vespasianum eius filios Et legauit oppere murorum ciuitatis Florentie solidos deciem Item oppere Sancte Reparate solidos deciem florenorum parvorum Item noue sagrestie cattedralis ecclesie ciuitatis Florentie solidos vigintj Intotum libras duas florenorum parvorum.... libras IJ.

[1] The Rogiti of Ser Antonio di Francesco da Gangalandi for the year 1417 are wanting: only one « protocollo » of this notary, for the year 1424, having been preserved.

But to come to a discussion of the paintings ascribed to Jacopo dal Casentino. Of these, one alone is alike attributed to the master, both by the early Commentators and by Vasari, — the Madonna of the Mercato Vecchio. Ferdinando del Migliore in his unfinished work, « Firenze Illustrata », gives the following account of the origin of the tabernacle of Santa Maria della Tromba, for which this painting was executed: « Aveva S. Pier Martire da Verona predicato su questa Piazza, ed in quell'atto d'inserire i dogmi della Fede Cattolica agl' Eretici Manichei, de' quali era infetta la Città, essendosi veduto correr sopra all' Vdienza il Demonio in forma d'un Cauallo nero, in quel modo che e' si vede dipinto ancor'oggi, nella facciata della Misericordia vecchia. che risponde sulla Piazza di S. Giovanni, e come tale lo riferiscono gli Scrittori della Vita del Santo, e fra essi il Razzi, fu per contrassegno del luogo propio ove questo accade e dove il Santo era stato a predicare, affissa al muro una Madonna in un Tabernacolo, la quale perchè consumata dal tempo essendo sull'asse,... si rinnovò di pietra a spese della Repubblica, con una nostra Donna similmente dipinta sull' asse da Iacopo di Casentino, chiamata oggi la Madonna di Mercato e già della Tromba da un Chiassuolo, che le tornava dreto. » [l. c., ed. Firenze, 1684, p. 517.] The early documents relating to this tabernacle do not contain any allusion to this legend of the saint; but ascribe its origin to a different cause. At some uncertain date, previously to 1361, permission was given by the Comune of Florence to the Arte dei Medici e Speziali, to close the Chiasso della Tromba, — an alley situated at the southeast corner of the Mercato Vecchio, and leading to a little piazza behind the church of Sant'Andrea, — and to erect an oratory in honour of the Virgin upon that part of the site where the alley opened into the market-place. The building of this oratory on the site of this chiasso, « in quo multa turpia et inhonesta fieri solebant », was doubtlessly intended as an act of expiation. On the 25th June 1361, by a decree of the Consiglio Maggiore of the people and co-

mune of Florence, the custody and maintenance of this oratory, the site of which remained the property of the Comune, were formally vested in the Arte dei Medici e Speziali. The following document, from which these particulars appear, further states that, as that time, « quedam tabula ipsius ymaginis [i. e. uirginis gloriose] deuota et pulcra », had already been placed in the oratory.

Firenze: R. Archivio di Stato. Arch. dei Consigli Maggiori; Registri delle Provvisioni, N. 48, dal 27 Agosto 1360, al 10 Luglio 1361.

fol. 209 recto.

In Christi nomine Amen Anno incarnationis eiusdem millesimo trecentesimo sexagesimo primo Indictione quartadecima die vigesimaquinta mensis Junij consilio domini capitanei et populi florentini mandato nobilium et potentum virorum dominorum priorum Artium et vexilliferi iustitie populi et comunis Florentie preconis conuocatione campaneque sonitu in palatio populi florentini more solito congregato Offitio capitaneatus populi ciuitatis Florentie tunc rectore uacante ego Petrus notarius infrascriptus legi et recitaui in ipso consilio et coram consiliarijs in eo presentibus uulgariter distincte et ad intelligentiam infrascriptas prouisiones et petitiones deliberatas et factas super infrascriptis omnibus et singulis prout infra continetur modo forma et ordine infrascriptis [etc.].

fol. 209 tergo.

Item cum hoc sit quod olim quidem vicus vocatus il chiasso de la tromba situs super angulo fori ueteris in quo multa turpia et inhonesta fieri solebant de consensu comunis Florentie clausus fuerit et ibidem ad laudem et honorem uirginis gloriose posita fuerit quedam tabula ipsius ymaginis deuota et pulcra et ibidem factum fuerit oratorium cui tabule ob ipsius uirginis gloriose reuerentiam per homines et personas transeuntes apponuntur candele Et quod pro conseruatione et augmentatione dicte deuotionis dicta ars et vniuersitas [medicorum spetiariorum et merciariorum Porte Sancte Marie ciuitatis Florentie] suis expensis manutenuerit tectum et porticum dicti uici et dicti oratorij et ibidem lampadem de nocte ardere fecerit et custodem et guardianum ibidem posuerit quod dicta ars

et vniuersitas libere sine impedimento et contradictione alicuius persone ecclesiastice uel secularis collegij officij et vniuersitatis habeat et habere intelligatur custodiam guardiam administrationem et regimen deinceps perpetuo dicti uici oratorij et tabule et oblationum et pertinentiarum eiusdem Et quod consules dicte artis presentes et qui pro tempore fuerint et due partes eorum etiam alio uel alijs absentibus et inrequisitis uel presentibus tacentibus uel contradicentibus possint eisque liceat teneantur et debeant ibidem pro dicta arte ponere et deputare custodem et guardianum qui ibidem stet et stare possit et debeat de die et de nocte ad custodiendum accendendum et extinguendum lampades candelas ad honorem laudem et reverentiam dei genitricis eo modo et forma quibus prout et sicut eisdem vel maiori parti eorum ut dictum est uidebitur et placebit libere et sine alicuius contradictione non obstantibus etc. [etc.]

At the beginning of the 15^{th} century a complaint having been lodged with the Ufficiali della Torre against the Arte dei Medici e Speziali, on the ground that that guild « ingombrabat et occupabat quemdam uicum uocatum il chiasso della tromba situm super angulo fori ueteris ubi est quoddam oratorium quod uocatur et nuncupatur la uergine Maria della tromba et maxime pro quodam laborerio et hedificio per dictam artem incepto pro ornatione et ornando dictum oratorium [etc.] absque aliqua licentia ei concessa per comunem Florentie uel aliquod offitium dictj populi uel comunis florentie », the guild adduced the foregoing decree of the « Consiglio Maggiore » of 25^{th} June 1361, in proof of their right; and on 29^{th} november 1408, the Ufficiali della Torre made a formal donation of the site of the « chiasso » to the Guild, with power to enclose the remaining portion of it.[1] Had the original permission of the Comune of Florence to close the « chiasso » and erect the oratory, been formally enrolled, it would doubtlessly have been adduced on this occasion.

[1] Firenze: R. Archivio di Stato. Arch. dell'Arte dei Medici e Speziali: N.° 201, Libro primo di testamenti e contratti, dal 1374 al 1611, fol. 20 recto.

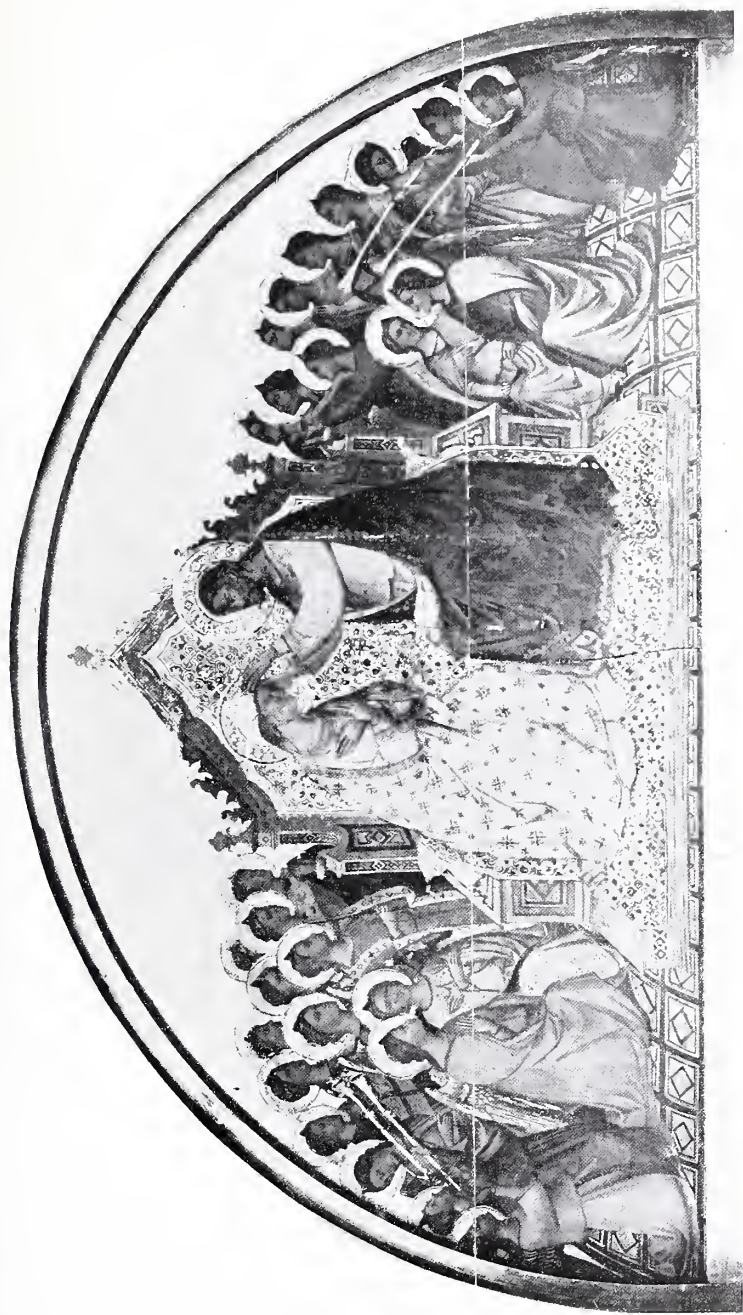
It appears from yet another document, an ordinance of the year 1422, appended to the Statutes of the Arte dei Medici e Speziali, « che per gli tempi passatj l'oratorio di Sancta Maria della Tromba sito in mercato uecchio facto edificato e ordinato pe la dett'arte e vniversità e de' denarj e pecunia dell'arte, gouernato fu per gli operai deputatj sopra l'opera e facti dell'opera di San Bernaba di Firenze la qual'opera non è della dett'arte ma al comune di Firenze »; it was decreed that in order to prevent the confusion which had grown up between the accounts of the two buildings, the consuls of the guild for the time being, should henceforth act as the « operai » of the oratory of Santa Maria della Tromba.[1]

After having been used for religious purposes, over a period of more than three centuries, this Oratory was finally closed at the time of the suppression of a number of ancient churches, within the city of Florence, in 1785: and a few years later, the altarpiece by Jacopo dal Casentino was taken to the neighbouring church of San Tommaso, and the building itself reduced to the uses of a shop.[2] In the course of the reconstruction of the old centre of Florence, begun some twenty years ago, the painting, together with what remained of the decorative portions of the Oratory, were removed to one or another of the magazines attached to the Florentine Museums; and more recently, on the occasion of the restoration of the guildhouse of the Arte della Lana, the Oratory was reconstructed, as far as was possible, with what remained of its original materials, at the angle of the new portion of that building in the Via Or San Michele towards the church, and the altarpiece by Jacopo dal Casentino replaced within the reconstructed building.

The altarpiece consists of two parts: the lower, a large

---

[1] Firenze: R. Archivio di Stato. Arch. dell'Arte dei Medici e Speziali: N.° 2. Codice contenente lo Statuto in volgare dell'arte e sue successive addizioni, dal 1349 al 1558, fol. 170 recto.

[2] A. Cocchi, *Le Chiese di Firenze*. Firenze. 1903, vol. I. p. 273.

Coronation of the Virgin, forming the lunette of the Madonna of the Mercato Vecchio.

Upper part of the principal panel of the Madonna of the Mercato Vecchio.

quadrangular panel of the Virgin and Child enthroned between the Baptist on the left, and S[t] Luke on the right, and six figures of angels, three on either side. The upper panel consist of a semicircular lunette, painted with a Coronation of the Virgin in the midst of a choir of Angels, playing musical instruments. Above the arch of the Oratory, on the outside, are the traces of a fresco, of which little more than the composition can now be made out; representing Christ and the Virgin enthroned within two « mandorle, » and attended by three kneeling figures of angels, on either side of the painting.

In the composition of the central panel, with its hieratic arrangement of the two saints holding gilt croziers, and with two figures of angels placed over each, in such a way as to form an upright lateral mass on either side of the throne on which the Madonna is seated, we recognized an early motive which is constantly employed by Bernardo Daddi, in his paintings of the enthroned Madonna: indeed, the whole picture betrays the hand of some close contemporary of his, and so, of one of the early imitators of Giotto's mature manner. Unfortunately, this panel has suffered so largely from repainting, that it is difficult to speak of its actual execution: but enough remains to show that it could have been characterized neither by the large manner of Taddeo Gaddi, nor by the charm and grace of Bernardo. The facial type in this painting is very unlike that of Taddeo or Bernardo. The exaggerated oval of the face, the long, straight nose and heavy jowl, recall an earlier phase of Giotto's art, than was imitated by those masters; a phase which is reflected in the series of frescoes of the Life of the Virgin and Christ, in the lower church at Assisi. The form of the eye is of the same primitive type; the heavy, stalwart child very Giottesque: while the conventional lights, heightened with gold, on his mantle, take us back to the Cimabuesque tradition. The lunette is better preserved. If, here, Giotto's manner has become more generalized, and less personal, than in the work of Taddeo and

Bernardo, it has lost nothing of decorative sumptuousness: and in point of craftsmanship, this panel exibits a technical excellence little inferior to theirs.

The tradition which constantly ascribes this altarpiece to Jacopo dal Casentino, has recently been confirmed by the discovery of a small, portable triptych, bearing the inscription:

IACOPUS · DE · CASENTINO · ME · FECIT

In this painting, which not long ago passed into the collection of Don Guido Cagnola, at Milan, we, as last, have a definite starting point for a criticism of Jacopo dal Casentino, as a painter. The central panel represents the Virgin and Child enthroned and attended by four angels, two of whom stand on either side of the throne. Before the pace of the throne stand, on the left, a saint in a white monastic habit, holding a book and crozier, and probably intended for S^t^ Benedict as patriarch of the reformed Benedictines of Camaldoli, and on the right, the Baptist, holding a crozier and scroll. On the left wing are painted, in the upper part, S^t^ Francis receiving the Stigmata and in the lower, two whole-length female saints; on the right wing, Christ on the cross with the Virgin and S^t^ John. In its composition, the central panel of this little triptych closely recalls the Madonna of the Mercato Vecchio: the arrangement of the upright figures of the two saints holding their pastoral staves, with the two angels placed immediately above them, the motive of the other angels, nearer to the Virgin, seen through the lateral openings of the throne, its primitive form, the hieratic character of the Madonna, all have their counterpart in the larger panel. But whereas the latter is elaborately wrought out, this little triptych is painted with a directness and frankness of touch which comes of accomplished improvisation. Rugged and forcible in execution, it has nothing of the miniature-like charm of Bernardo's smaller pictures; but rather the character of a work by a master who habitually painted in fresco.

Again, its rapid technique possesses a certain primitive character which recalls certain pre-Giottesque paintings; — a technique of which the direct manner in which the high lights are touched in with a full brush of liquid pigment, is the most striking trait, and of which the little « tondi » on the frame of the Rucellai Madonna form the most notable example. But, unfortunately, this triptych has suffered to a considerable extent: these high lights are no longer in keeping with the darker masses of colour which they illuminate, and this deterioration gives the painting a certain air of coarseness, which it did not originally possess. In works differing as greatly in scale and techique, as do this little triptych and the Madonna of the Mercato Vecchio, it is difficult to trace resemblances of individual forms: yet in the general character of the draperies and in the types of some of the figure, close similarities are to be observed. The figure of the Baptist, especially, in both paintings possesses the same distinctive, general character; and in this differs greatly from Bernardo Daddi's conception of that saint. In short, there is no reason to think that the two picture are not by the same hand. The triptych appears to be the earlier of the two; from a stylistic point of view, the Madonna of the Mercato Vecchio, would appear to have been painted within some ten years of Giotto's death.

One other fragment of documentary evidence relating to Jacopo dal Casentino, has come to light. By a clause of the will, given below, of Nello di Chele di Nello, sword-maker, of the parish of San Michele Bertelde in Florence, dated 16th November 1347, the testator directs « the figure and story of St Martin to be painted in the chapel, or vault, which Giovanni di Nencio (?) [maternal uncle?] of the said testator ordered, and left, to be built near the church of Santa Maria Novella, on which painting he desired to be expended 25 fiorini piccioli, and he wished the said painting and story to be executed and painted by Jacopo.... [left blank in original]

painter, who is called Jacopo dal Casentino, and in such manner as the said Jacopo shall devise and order, » etc.

Vincenzio Fineschi identified this « cappellam seu voltam » with the chapel of S^t Martin, « nelle volte sotterranee » of the Cimitero Inferiore of Santa Maria Novella.[1] If this conjecture be correct, the statement which Fineschi makes elsewhere, that this chapel « was erected by Ser Martino da Combiate in the Valdimarina, who died in the year 1337 and was buried here », does not tally with the document in question.[2] According to the « Necrologio » of Santa Maria Novella Ser Martino da Combiate was buried in that church, on 1^st January 1353.[3] Here, it must suffice to add that the chapel of S^t Martin still remains behind the Cappella Gondi, in the angle formed by the left transept of the church and the present choir: but it is no longer approached from the other chapels « sotto le volte », with which it once formed a walk, or cloister, along two of the exterior walls of the left transept. The original arrangement of these chapels is shown in the plan on p. 23, of the volume preserved in the Archivio di Stato, at Florence, Arch. dei Conventi soppressi, Arch. 102, Santa Maria Novella, N° 107, « Raccolta delle piante degli effetti che possiede il venerabile convento di S. M. Novella [etc.] l'anno MDCCLXVIII ». At the time when Fineschi was writing, the paintings in this chapel had already disappeared. More recently, the original « intonaco » has been entirely renewed.

Firenze: R. Archivio di Stato. Cartapecore di Santa Maria Novella. Testamentum Nellj Chelis spatarij, 16 Nouembris 1347.

[I]n dei nomine Amen Dominice Incarnationis Anno Millesimo trecentesimo quadragesimo septimo Indictione prima die sexto decimo

---

[1] V. Fineschi, *Il Forestiero istruito in S^a Maria Novetta*. Firenze, 1836, p. 32.

[2] V. Fineschi, *Memorie sopra il Cimitero antico di S^a Maria Novetla*. Firenze, 1787, p. 90.

[3] Printed by Ildefonso di San Luigi, in the *Delizie degli Eruditi Toscani*. Firenze, 1770, Vol. IX, p. 123.

Jacopo dal Casentino.
Portable Triptych in the Collection of Don Guido Cagnola, at Milan.

mensis nouembris Actum florentie in domo habitationis infrascripti testatoris presentibus testibus ab infras[cripto] testa[to]re rogatis Francischo Tanj Pantaleonis, Simone Johannis de Aglis, Johanne dominj Ceffi de Aglis, Aglone et C[a]mbiozzo Cambij, Naldo Brunellj et Pierozzo Ci[....po]puli sancti Michelis bertelde ℂ Nellus condam Chelis Nellj spatarius qui moratur in populo Sancti Michelis B[ertelde per domini] gratiam mente sanus et intellectu licet corpore languens nolens decedere intestatus suum ul[timum testamentum sin]e scriptis condere suamque ultimam voluntatem disponere procurauit in hunc modum Imprimi[s....] etc. Item pro remedio et salute anime reliquid [sic] etc.

[I]tem fieri voluit atque pingi figuram et storiam beatj Martinj apud cappellam seu voltam quam Johannes necij (?) [........]s[1] dicti testatoris hedificari mandauit et reliquid [sic] apud ecclesiam Sancte Marie Nouelle in qua pictura expendj voluit libras vigintiquinque florenorum parvorum Et ipsam picturam et storiam fieri et pingi voluit per Jacobum ... [sic] pictorem qui dicitur Jacobus de Casentino et prout idem Jacobus fieri decreuerit et ordinauerit infra duos annos proxime adcessuros computandos a die mortis dicti testatoris Et ipsas libras vigintiquinque dari voluit et soluj dicto Jacobo pro eius salario et labore dicte picture tempore quo talis pictura fiet si dictus Jacobus tunc vixerit et si non vixerit dicto tempore uel infra dictum tempus decesserit dictam storiam fieri et pingi voluit et mandauit per alium pictorem quem ipsa domina Pina [uxor dicti testatoris] decreuerit et voluerit et prout talis pictor de coscientia et voluntate dicte domine Pine ordinauerit et decreuerit Et eidem talj pictori dari voluit pro dicta pictura et eius salario et labore eiusdem picture libras vigintiquinque florenorum parvorum. Item pro remedio anime sue reliquid [sic] et dari voluit fratri Attauiano Rustichi confessori suo conuentus Sancte Marie Nouelle predicte ordinis predicatorum pro missis cantandis [etc.] libras vigintiquinque florenorum parvorum [etc.].

Ego Nellus coñdam Ghettj Sinibaldj de Montecucoli imperiajl auctoritate Judex ordinarius et notarius publicus predictis omnibus

---

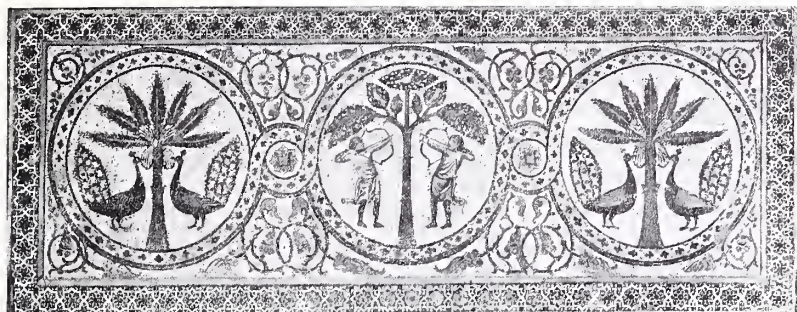
[1] A word here has been eaten away, with the exception of the final S. It cannot have been « avus » or « patruus », as has been suggested: but may have been « avunculus ».

interfui eaque omnia coram me dicta rogata scripsi et publicauj ideoque subscripsi videlicet de ipsis omnibus rogatis a Nello testatore predicto ideoque subscripsi.

All such evidence, then, as we have concerning Jacopo dal Casentino, goes to disprove Vasari's statement that the painter was the disciple of Taddeo Gaddi, and to confirm the tradition which the Anonimo Gaddiano has preserved, that he was among the immediate followers of Giotto. « Hebbe più discepolj », that writer records of Giotto, « tra li qualj furno Taddeo di Gaddo, al quale doppo luj rimase il primo luogho tra pittorj, Maso, Pietro Caualllino Romano, Bernardo, Jacopo di Casentino, Giottino, figluolo di Stefano, e Buonamicho, chiamato per sopranome Buffalmaccho ».[1] In the light of recent discoveries, Pietro Cavallino appears to have been the master, rather than the disciple, of Giotto: but with this exception, the tradition which the Anonimo has here preserved, is more and more confirmed by the results of modern criticism and research.

(To be continued).

HERBERT P. HORNE.

[1] Cod. Magliabechiano, ut sup. cl. XVII, num. 17, fol. 44 tergo.

Alcuni dipinti bizantini di Firenze

Il numero I della Galleria degli Uffizi.

Il quadretto che porta il numero I nella infinita serie dei dipinti della galleria degli Uffizi, vorrebbe, secondo l' indicazione del cartellino, essere il più antico della raccolta come quello che si attribuisce al decimo secolo. Trattasi di una piccola icona (fig. I) [1] quadrata, avente secondo il tipo consueto nelle icone orientali, la parte centrale più incavata, e un largo bordo rilevato. Sulla cornice a fondo turchino son dipinti a mezzo busto sedici santi e profeti, alcuni riconoscibili dal loro attributo, David coronato, Giovanni Climaco con la scala, gli eremiti con una piccola rupe: vestono tunica e manto dai colori vivaci, rossi, verdi, turchini. La parte centrale della tavoletta aveva certo in antico il fondo d'oro; attualmente, perdutosi l'oro, è rimasto un color grigio. Nel mezzo, seduta su cattedra gialla a linee dorate, siede la Madonna con manto marrone e tunica turchina tendente al verde, e sostiene sulle ginocchia

[1] La fotografia è stata eseguita per me dal Gabinetto Fotografico delle RR. Gallerie di Firenze.

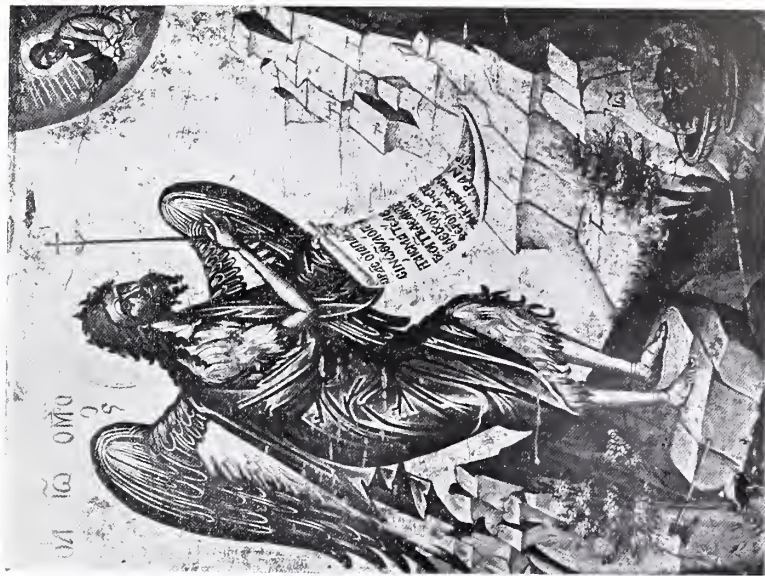
il Bambino che ha tunica e mantello gialli a linee d'oro che danno l' impressione degli smalti, procedimento comune nella pittura bizantina dal duodecimo secolo in poi, e nella miniatura anche in epoche anteriori. Il Bambino ha nimbo aureo e tiene nella sinistra un rotolo chiuso, mentre con la destra benedice. Ai due lati della cattedra stanno in piedi due angeli alati tutti avvolti nei manti (che sono l'uno rosso, l'altro turchino) ; essi protendono verso il gruppo centrale le mani coperte dal mantello, atto di adorazione comunissimo nell'antica arte cristiana. Le carni delle figure sono brune scurissime, con grandi lumeggiature bianche sulle guance, sulla fronte, lungo il naso, nel collo ; secondo un uso consueto nei pittori bizantini, sulla fronte di alcune figure sono rilevate le parti anatomiche sottostanti come se mancasse la pelle. In contrapposto alle parti in luce ora accennate, grandi masse nere si accentuano nella parte superiore del collo, sul mento, nelle palpebre. Le pieghe delle vesti sono rappresentate da profondi solchi neri, con gli orli lumeggiati da fili bianchi che mettono una nota viva sul fondo cupo delle stoffe.

Tutte le caratteristiche enunciate, il particolare allungamento delle figure, la forma della cattedra e quella della stessa icona, ci mostrano ad evidenza che il dipinto appartiene ai primi anni del XIV secolo, ad un periodo cioè piuttosto fiorente dell'arte bizantina, che produsse i grandi musaici di Kahriè Giamì a Costantinopoli, la decorazione pittorica della chiesa di Mistra, ed altre numerose opere che attestano un rinascere vigoroso dell'arte.

Il XIV secolo è ancora un' incognita nella storia dell'arte bizantina, ma le poche ricerche che si vanno facendo intorno a quel periodo, ce lo mostrano fecondo, libero, creatore di una iconografia più complessa e più ricca. E l' icona degli Uffizi così sobria nelle linee e nei colori, è un prodotto dei più fini di quest'arte rinnovata in cui risorgono con tanta vitalità i ricordi del periodo ellenistico.

L'uso di dipinger figure sulla cornice è comune : un' icona del secolo XII del Museo Alessandro III di Pietroburgo porta

MADONNA COL BAMBINO, ANGIOLI E SANTI.
(Firenze, R. Galleria degli Uffizi).

(Fot. Perazzo).

SAN GIOVANNI BATTISTA.
(Firenze, R. Galleria Antica e Moderna).

(Fot. Perazzo).

una serie di santi a mezzo busto proprio analogamente a quella degli Uffizi; talvolta sulla cornice sono anche dipinte scene sacre tratte dalla vita del santo rappresentato nel mezzo.

La tomba e il ritratto del patriarca di Costantinopoli (1439).

Al concilio per l'unione delle chiese greca e latina tenutosi a Ferrara e a Firenze nel 1438-39 si riferiscono molte importanti opere d'arte dell'epoca. A Ferrara il Pisanello effigiava nella sua celebre medaglia l'imperatore greco Giovanni Paleologo, e lo rappresentava nel verso della medaglia stessa, a cavallo adorante la croce latina; il Filarete rappresentava sulle porte di San Pietro l'imbarco dei Greci a Costantinopoli, il loro arrivo in Ferrara, una seduta del Concilio di Firenze, la partenza degli Orientali, le storie della legazione abissina; Benozzo Gozzoli dipingendo qualche anno più tardi nella cappella di palazzo Medici ritraeva pei suoi Re Magi gli sfolgoranti costumi e le sembianze del Paleologo e dei suoi seguaci. In un gran numero di opere d'arte eseguite intorno al 1440 si ritrovano facilmente le tracce dell'impressione che sui nostri pittori avevano fatto i costumi sfarzosi degli orientali; i quali servirono ad abbigliare nelle sacre pitture i Magi, Erode, e tutti in genere i personaggi orientali.

Un importante monumento conservato in Firenze, che si riferisce al Concilio, e che è rimasto fin qui quasi inosservato, è la tomba del patriarca di Costantinopoli, Giuseppe, che morì qualche giorno prima della conclusione definitiva delle trattative, il 9 giugno 1439. Il venerando patriarca, carico d'anni, aveva sopportato con grandi stenti la fatica del lunghissimo viaggio, reso più grave da fiere tempeste, e giunto a Venezia sul finire del 1437 era caduto malato. A Firenze dopo un certo tempo fu costretto ad abbandonare i lavori del Concilio, e a ricevere i suoi prelati nel convento di S. Maria Novella ove era alloggiato, consigliandoli ad accogliere le con-

dizioni avanzate dai cardinali latini. Il 9 giugno 1439, quasi presago della sua fine, aveva scritto una dichiarazione in cui si sottometteva alla chiesa di Roma; nello stesso giorno, mentre era a messa, fu colto dal male, e poco dopo spirava. Per la sua morte furono sospese per qualche giorno le sedute del Concilio; ai funerali solenni assisterono prelati greci e latini; alla messa celebrata in S. Maria Novella furono presenti anche il papa Eugenio IV e l' imperatore Paleologo; la Repubblica fiorentina volle a sue spese erigergli il monumento. Questo esiste tuttora nel braccio destro del transetto di S. Maria Novella, a' piedi della cappella Rucellai (fig. 2). Si compone di un sarcofago su cui son scolpiti due putti che sorreggono una cartella con la seguente iscrizione in latino e in greco: [1]

✝ ECCLESIAE ANTISTES FVERAM QVI MAGNVS EOAE:
HIC IACEO MAGNVS RELIGIONE IOSEPH:
HOC VNVM OPTABAM MIRO INFLAMMATVS AMORE:
VNVS VT EVROPAE CVLTVS VT VNA FIDES:
ITALIAM PETII FOEDVS PERCVSSIMVS VNVM:
IVNCTAQVE ROMANAE EST ME DVCE GRAIA FIDES:
NEC MORA DECVBVI. NVNC ME FLORENTIA SERVAT:
QVA TVNC CONCILIVM FLORVIT VRBE SACRVM:
FELIX QVI TANTO DONARER MVNERE VIVENS:
QVI MORERER VOTI COMPOS ET IPSE MEI:
✝ ΙΩCΗΦ ΑΡΧΙΕΠΙCΚΟΠΟC ΚΩΝCΤΑΝΤΙΝΟΠΟΛΕΩC ΝΕΑC ΡΩΜΗC
καὶ οἰκουμενικὸς πατριάρχης ἔτους ͵ϛϡμζ΄ (= 6947) [2]

Ad ogni lato del sarcofago sorgono due colonne che sostengono un arco rotondo con coronamento gotico a cuspide; nella lunetta dell'arco è scolpito a bassorilievo il busto di Dio padre benedicente. Benchè eseguito nel 1439, cioè nel momento del maggior splendore della scultura fiorentina della drima metà del secolo, il monumento del Patriarca Giuseppe

---

[1] Con molti errori pubblicata dal BURGER, *Geschichte des florentinischen Grabmals*, pag. 135.

[2] L'anno greco 6947 corrisponde al 1439 dell'èra cristiana.

è il prodotto di una tradizione artistica più antica; nella forma ripete il tipo degli *avelli* trecenteschi, nello stile delle figure e degli ornati risente di una certa arcaicità. Sotto l'arco è dipinto in piedi il patriarca, e anche questo uso di introdurre la pittura nei monumenti sepolcrali è caratteristico del secolo XIV: su un terreno grigio che finisce in un fondo cenere chiaro, sta in piedi il vecchio venerando, vestito di lunga tunica azzurra su cui porta l'omoforion color cenere, la tunica è decorata da croci iscritte entro cerchi, l'omoforion porta nei punti che corrispondono alle spalle due larghe croci greche decorate, e ha due strisce nell'estremità inferiore. Il Patriarca regge con ambo le mani un volume chiuso sulla cui coperta è rappresentato il crocifisso; ha lunga barba a punta, è interamente calvo, ed ha un colorito terreo. Dietro a lui due angeli, con tuniche giallastre e vesti verdi, con nimbi aurei ed ali spiegate rosse e verdi, reggono le estremità di un ampio manto rosso tutto rabescato d'oro, sul quale si disegna la figura del Patriarca; i loro volti, molto guasti, sono anche di color terreo. Ai due lati della testa del Patriarca è dipinta in lettere gialle la seguente iscrizione greca, non perfettamente decifrabile:

'ωσηφ ε | λεω θεου | αρχιεπισκοπος | κωνσταντινοπολεως | νεας ρωμης και οικουμενικος | πατρι | αρχης.

In basso, proprio al disopra della lastra del sarcofago è scritta in nero l' altra iscrizione in caratteri gotici:

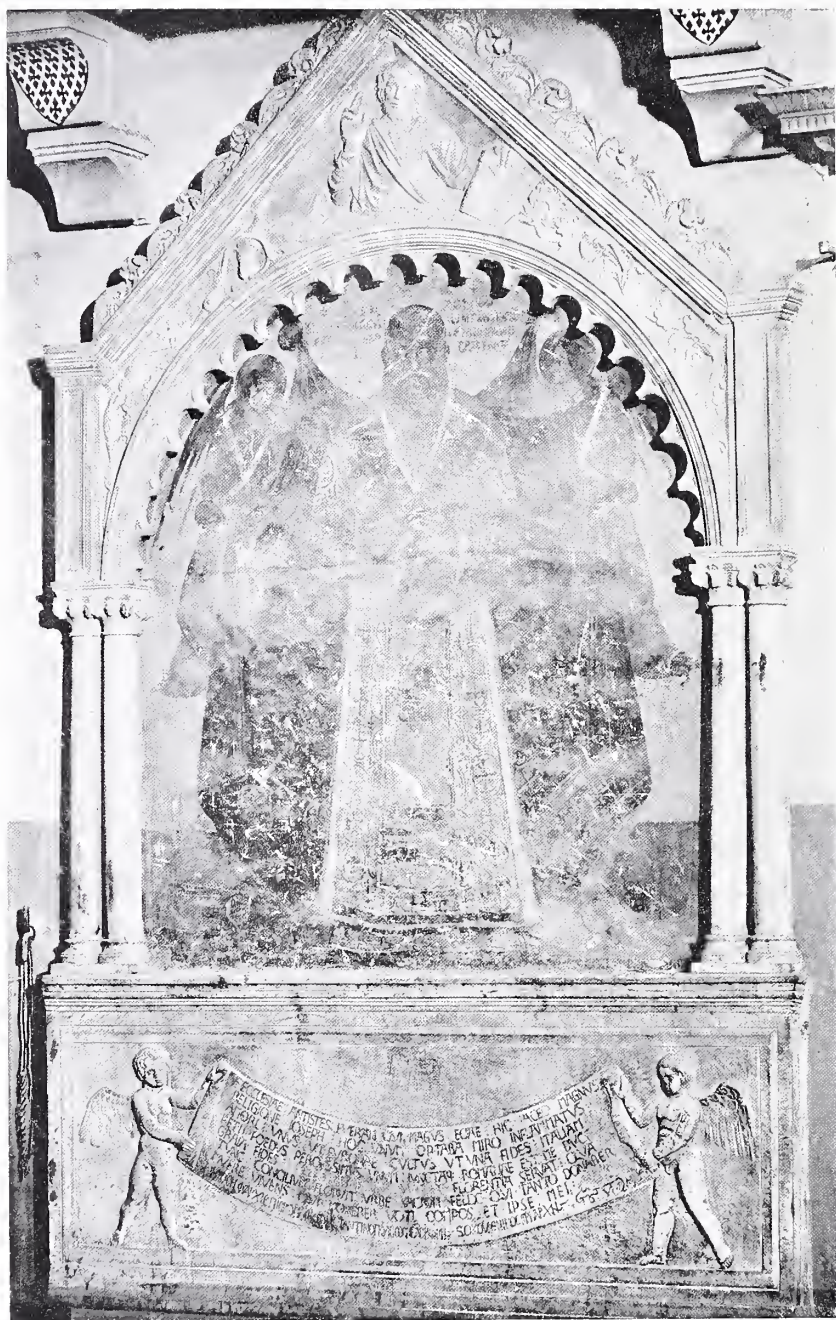
Hic iacet eximius ioseph patriarca costantinopolitanus qui obiit a[*nno*] *d*[*omini*] *MCCCCXXXX die prima iunii.*

Quest' iscrizione tanto per la data dell' anno quanto per il giorno della morte contraddice alle notizie storiche; infatti Giuseppe morì il 9 giugno del 1439, non il 1 giugno del 1440, e la data esatta, oltre che nell'atto scritto da lui il giorno stesso in cui morì, si legge anche nell' epigrafe greca scolpita sul sarcofago, che porta l' anno 6947 corrispondente al nostro 1439. Il fatto non può trovare altra spiegazione che questa, che cioè non apparendo nell' iscri-

zione latina del sarcofago la data della morte, ed essendovi la qualità del defunto espressa per mezzo di una perifrasi che poteva riuscire non chiara, qualche anno dopo si sia aggiunta ai piedi della pittura quell' iscrizione errata, da chi non ricordava più con esattezza la data della morte. Come la forma del monumento e le parti scolpite, così anche la pittura che è nel mezzo ha un carattere di arcaicità che mal parrebbe accordarsi con la data dell' esecuzione; il pittore che nel 1439 eseguiva il ritratto del Patriarca avrebbe dovuto rimanere estraneo al gran rinascere della pittura fiorentina: nel periodo in cui avevano fiorito e fiorivano Masaccio, Andrea del Castagno, Paolo Uccello, l'Angelico, Fra Filippo, come mai un pittore toscano avrebbe dipinto ancora in quella forma antiquata e rigida?

Ma chi affrescò la figura del Patriarca Giuseppe non era un toscano; non aveva risentito l' influsso della rinascita, non si era educato alla scuola di nessuno di quei grandi.

Chi abbia l' occhio esercitato nello studio della pittura bizantina del secolo XV, che ha lasciato così numerose produzioni nelle chiese di Grecia e nei conventi dell' Athos, facilmente riconosce nel dipinto di S. Maria Novella la mano di un artista greco. Il colore cupo delle carni con le parti in luce lumeggiate di roseo; la positura stessa della persona, i dettagli del costume orientale resi con scrupolosa precisione, lo dimostrano ad evidenza. Tra il numeroso seguito di prelati, scudieri, servi, che accompagnò in Italia Giovanni Paleologo, certamente dovè esservi un pittore, con tutta probabilità un monaco, al quale fu commessa l' esecuzione del ritratto del Patriarca sulla sua tomba.

Vuolsi che Benozzo Gozzoli dipingendo qualche anno dopo la cappella di Palazzo Medici effigiasse il Patriarca greco nel più vecchio dei Re Magi in viaggio per Betlem: nell' angolo a sinistra del dipinto si vede il venerando personaggio con la lunga barba a punta, lo sguardo vivo, vestito di una lunga tunica di broccato ricoperta da un corto robbone.

TOMBA DEL PATRIARCA GIUSEPPE.

(Firenze, Chiesa di S. Maria Novella).

(Fot. Alinari).

Benozzo ha ricostruito a modo suo un costume fantastico che arieggiasse un po' la pompa orientale, e se non è riuscito a darci una esatta ricostruzione storica, in compenso ha animato di vita la figura del patriarca ; il pittore greco di S. Maria Novella ligio alle forme artistiche del suo paese, ha voluto invece infondere nel ritratto il carattere di sacra e solenne autorità di cui il personaggio era rivestito.

Una tavoletta della Galleria antica e moderna.

La Galleria dell' Accademia fiorentina possiede un quadretto bizantino d' epoca tarda, non privo di interesse. Vi è rappresentato S. Giovanni Battista nel deserto, e il soggetto basta a spiegare la presenza del dipinto a Firenze. Su fondo d' oro in un paesaggio roccioso attraversato da un fiume sta in piedi il Battista vestito di pelli turchine e di imation verde con lumeggiature bianche ; egli ha grosse ali marroni con dorature, e leva la mano destra mentre nella sinistra tiene una croce e un rotulo svolto. Il viso di color mattone scuro incorniciato da lunga barba e capelli marroni è rivolto all' alto ove in un menisco turchino appare il busto del Cristo benedicente, vestito di tunica rossa e manto aureo.

In basso a terra, si vede a destra un piatto d'oro con la testa recisa del Battista, a sinistra un' accetta tra i rami di un alberello. L' accetta non accenna già alla decollazione, come noi altra volta abbiamo pensato illustrando alcuni dipinti della Mostra di Grottaferrata, [1] ma deriva dalle parole attribuite al Battista nell'evangelo di Matteo (III, 10) : ἤδη δὲ ἡ ἀξίνη πρὸς τὴν ῥίζαν τῶν δένδρων κεῖται · πᾶν οὖν δένδρον μὴ ποιοῦν καρπὸν καλὸν ἐκκόπτεται καὶ εἰς πῦρ βάλλεται *(Già la scure è posta pressō la radice degli alberi : ogni albero dunque che non fa buon frutto sarà tagliato e gettato nel fuoco).*

---

[1] A. Munoz. *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata.* Rome, 1906, pag. 70.

Le ali che porta il santo sono un attributo che comunemente gli vien dato nell' arte bizantina, derivato dalla profezia di Malachia, attribuita al Battista nel vangelo di Matteo (XI, 10): *Questi è colui di cui è scritto: ecco io mando il mio Angelo innanzi a te, il quale preparerà il cammino davanti a te.*

Il quadretto della Galleria antica e moderna rimonta certamente al secolo XVI, ma a parte le ali e la scure che sono attributi introdottisi nell' iconografia in epoca tarda, riproduce esattamente il tipo del Battista quale si vede nelle scene di Battesimo fino dal secolo XI; si può anzi affermare che la figura tanto per la positura in cui sta, quanto pel particolare di esser posta sulla sponda di un fiume, è tratta da un' icona rappresentante il battesimo. Il colorito scuro delle carni con le lumeggiature bianche sul naso, sul mento, sulle labbra, le pieghe delle vesti fatte da incavi rettangolari con gli orli lumeggiati di bianco, sono tutte caratteristiche comuni nell'arte bizantina del secolo decimosesto.

ANTONIO MUÑOZ.

La Chiesa di san Francesco in Imola

La chiesa di san Francesco in Imola, da quanti si occuparono di storia dell' arte o di cose riguardanti la città, fu totalmente dimenticata.

E questo abbandono di un monumento, che ha avuto senza dubbio nei secoli passati la sua importanza, devesi unicamente alla mancanza di dati storici ed allo stato in cui da più di un secolo si trova ridotto.

Benchè la parte principale della chiesa superiore francescana sia stata trasformata in pubblico teatro, benchè le navi laterali della chiesa inferiore siano state in parte distrutte, benchè l'abside cada a poco a poco sotto l'ingiuria di mani vandaliche o sotto l' azione tenace dei secoli, pure in mezzo a tante trasformazioni, in mezzo a tanta rovina, qualche cosa rimane ancora: qualche fregio, qualche linea, che attestano l'antico splendore della chiesa dei Frati Minori di san Francesco.

Ed è appunto da queste poche linee, da qualche capitello, da qualche colonna, da quella parte di abside che ancor rimane, che facilmente si conosce come questa costruzione appartenesse al tipo severo delle chiese gotiche dei secoli XIII-XIV.

In qual anno furon gettate le fondamenta di questo monumento? Chi ne fu l'autore?

Le cronache e le storie della città non ci sanno indicare nè l'uno nè l'altro. Il Cerchiari [1] parla della chiesa di san Francesco posta nella via Emilia. Vincenzo Savini,[2] storico imolese del 1700, ricorda i Frati Minori e la chiesa di san Francesco, ma nulla di più. Il Fanti,[3] accennando alla chiesa francescana, segue l'opinione del Vasari, ritenendo autore di questa insigne opera d'arte Jacopo Lanfrani.

E, dopo aver parlato dello scultore Maestro Tura o Bonaventura da Imola, segue dicendo: « egli fu uno di quei *magistri lapidum....* e si rivela seguace dell' insigne scuola dei Pisani e fors' anche più da vicino e con miglior probabilità di quel Jacopo Lanfrani da Venezia, che architettò nel 1343 in Imola il tempio di s. Francesco, scolpendo alcuni bassorilievi sulla porta maggiore, lodati dal Vasari ».

E questo storico [4] appunto nelle *Vite dei pittori* fa risalire l' anno della fondazione del tempio francescano al 1343, attribuendo a Jacopo Lanfrani, veneziano, il portale ed il disegno della chiesa: « .... ora tornando a Agostino e Agnolo, furono loro discepoli molti che dopo loro feciono molte cose d' architettura e di scultura in Lombardia ed altri luoghi d' Italia e fra gli altri maestro Jacopo Lanfrani da Vinezia, il quale fondò san Francesco d'Imola, e fece la porta principale di scultura, dove intagliò il nome suo ed il millesimo, che fu l' anno 1343.... »

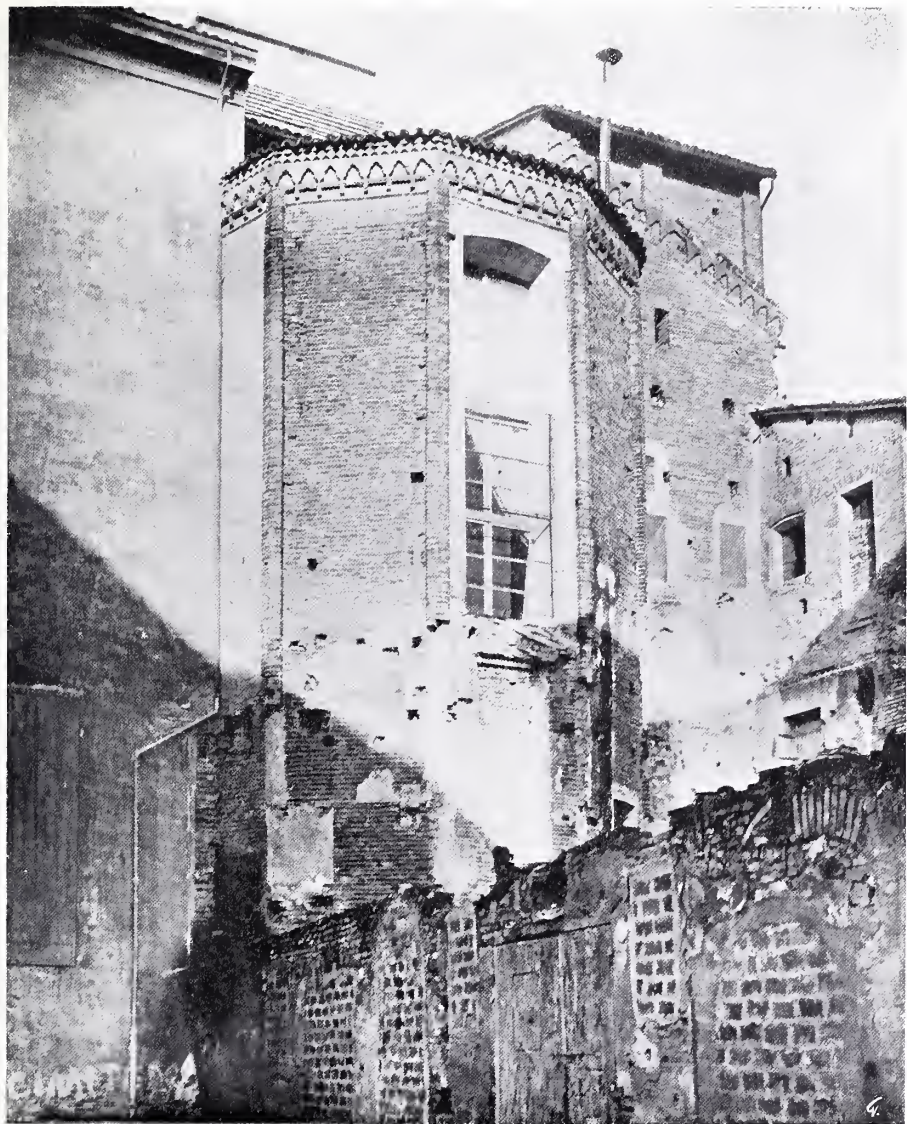
Con quali criteri e su quali documenti Giorgio Vasari fondasse questa sua asserzione non è facile dire; tuttavia si può affermare con certezza che tanto l' epoca della fonda-

---

[1] Giulio Cesare Cerchiari, *Storia d'Imola*, Bologna 1848, pag. 188.

[2] Vincenzo Savini, *Notabilium gestorum civitatis Imolae libri* nella Biblioteca Comunale d' Imola, Cfr. ibid. la raccolta delle opere manoscritte del Ferri.

[3] Fanti, *Sguardo retrospettivo*, manoscritto, ibid., pag. 14. 1883.

[4] G. Vasari, *Opere*, ed. Milanesi, I, p. 443.

Abside della Chiesa di san Francesco in Imola.

zione della chiesa di san Francesco d' Imola, quanto il nome di Jacopo Lanfrani, quale architetto e scultore, non appaiono in nessuna memoria imolese e in nessun atto del secolo XIV.

Le memorie dei frati Minori in Imola rimontano a san Francesco, cioè al 1213, quando ivi predicò per licenza del vescovo Mainardino.

La loro prima chiesa, dedicata al santo fondatore, era posta fuori Porta Illione, non lontana dall'attuale convento dei frati Cappuccini, ma di tale opera da secoli non rimane più alcun vestigio.

L' abate Ferri nei suoi *Estratti degli atti* [1], parlando dei frati Minori Francescani, ci dà notizia di quella chiesa, affermando che anche nel 1347 il loro convento era posto fuori della città, presso la porta di Allone (Illione).... e perciò i frati erano detti : « De prope Imolam ».

Di tale chiesa si hanno pure altre memorie, che riguardano atti di pace ivi conclusi, elezioni di sepoltura, suffragi celebrati: non mai però restauri o lavori eseguiti.

Andata distrutta nel 1351 durante l' assedio dato alla città da Barnabò Visconti di Milano, i frati Minori deliberarono di costruirne una seconda entro le mura, come luogo più conveniente e sicuro. Le pratiche s' iniziarono nel 1358 e l' anno dopo acquistarono alcune case in cui apersero un oratorio, sino a che si provvedesse alla chiesa, che doveva poi gareggiare con le altre d' Imola per eleganza e bellezza.

Ma qui devesi notare un fatto importante per la storia dell' arte dei secoli XIII e XIV ed anche del XV, un fatto che interessa gli edifici sacri in genere, ma più da vicino le chiese francescane. Non si deve credere che le chiese dei frati Minori appena cominciate si erigessero in pochi anni, ma

---

[1] Abate Ferri, *Indice degli estratti degli atti*. Parte I, pag. 666. Imola, Biblioteca Comunale.

bensì occorreva un tempo lunghissimo, attendendosi le offerte dei devoti, provenienti il più delle volte da testamenti. A prova di ciò la chiesa di san Francesco d' Imola non venne ultimata che oltre un secolo dopo, avendo già più volte minacciato rovina!

Da uno spoglio dei rogiti dell'Archivio Notarile d'Imola risulta come dal 1359 al 1367 la chiesa di san Francesco non venne cominciata, poichè tutte le oblazioni si legavano a condizione che non si versassero se non a lavoro intrapreso.

Il primo istrumento che ricordi la fabbrica e alcuni artisti è del 28 Giugno 1367. È una convenzione tra il Sindaco dei Frati e Maestro Nanne: « Actum (il rogito) in civitate Imole in orto, seu juxta muros inceptos de novo pro ecclesia, occasione ecclesie nove dicti conventus[fratrum minorum], presentibus fratre Jacobo restauri de Imola conventuali dicti conventus, magistro Marcho magistri Nannis Labane, magistro Dinollo muratore, *qui nunc ambo murant dicta mura nova*, et magistro Luchino quondam de Cremona testibus, etc.... ». [1]

Si sa poi come in detto anno Bitino da Tossignano lasciasse una certa somma di denaro per la costruzione d'una cappella; così pure un' altra cappella, cioè la maggiore venne eretta tra il 1379 e il 1381 a spese di Bartolomeo Benvenuti di Castelvarco, medico in Imola, accanto alle cappelle del Castellano e di Giacomo Mezoni.

In seguito si ha memoria della costruzione di altre cappelle.

È notevole osservare come il corpo della chiesa non venne innalzato in tutto o in parte che tra il 1458 e il 1462, e i lavori furono proseguiti nel 1471 e finalmente dal 1479 al 148... per liberalità di Girolamo Riario, signore d'Imola.

Non è perciò a dirsi che a questo o a quello artista si debba attribuire questa grandiosa opera d' arte, andata poi così barbaramente rovinata.

---

[1] *Archivio Notarile d'Imola*. Rogito di ser Giovanni Cappucci, carte 128a, 149a.

Ma oltre i documenti, è pur d'uopo osservare gli avanzi rimasti, che attestano appunto l' arte del secolo XIV e XV.

Due erano le chiese: l' inferiore e la superiore. L' inferiore a tre navi con colonnine gotiche nella nave mediana, di cui non si scorgono che i capitelli, o poco più, per il grande alzamento del terreno, abbracciava l' intera area di quella di sopra e veniva a formare, per la disposizione delle cappelle, una croce latina. Non si trattava di una cripta, ma di una vera chiesa, come ci attestano le memorie. In un capitello della cappella maggiore vi si legge ancora in parte un' iscrizione a Bartolomeo di Castelvarco, poichè a sue spese venne eretta; e pochi anni or sono si scorgevano buone pitture dell' epoca nelle parti laterali, ora del tutto rovinate. Forse le due navi laterali vennero chiuse sul finire del secolo XV, e nel secolo XVIII non si riservò al culto che la chiesa superiore.

Questa, dal 1830 in poi ridotta a teatro, era ad una sola nave a travi. Vi si scorgono ancora le mensole in legno con intaglio dell' epoca, a sorreggere i travi e, qua e là, vestigi di una grande fascia rossastra, che la ornava nella parte superiore.

Il coro era a volta con costoloni ottagoni, come ottangolare ne era la forma. Le cappelle erano semplicissime e forse le colonne, se non tutta la chiesa, erano senza intonaco.

L' abside all' esterno è l' unica parte meno rovinata nel corso di cinque secoli.

E tradizione che alla chiesa superiore si accedesse per due scale, che mettevano sullo stesso terrazzo, dal quale si passava in un vasto andito, quindi si entrava nel tempio. Di questo terrazzo o balcone si ha memoria in un istrumento del 1403 agli 11 di Novembre, in cui vi si legge: « acta fuerunt supradicta Imole sub balconcello ecclesie fratrum minorum a latere s. Jacobi presentibus etc. »[1]

Di sotto a questo balconcello si andava appunto alla

---

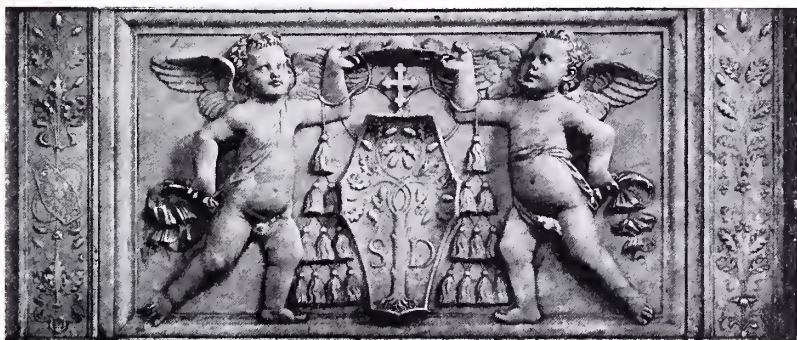
[1] Arch. Notarile, Imola. Busta D, n. 34 delle pergamene.

chiesa inferiore; ma non rimane memoria se fosse di qualche pregio artistico, o da chi venisse eseguito.

Come abbiamo veduto il tempio francescano imolese cominciato soltanto nel 1367 non poteva avere sulla porta la data del 1343 che il Vasari affermò di avervi letto, nè il nome del Lanfrani, cioè del supposto autore della Tomba Pepoli (+ 1347).

Nuovo argomento questo per confermare quanto già recenti documenti avevano dimostrato intorno all' attribuzione di questo monumento bolognese allo sconosciuto maestro veneziano (1).

GIOVANNI MORSIANI.

(1) Cfr. I. B. SUPINO. *La tomba di Taddeo Pepoli nella chiesa di san Domenico in Bologna*. Bologna, 1908.

Opere d'Arte ignote o poco note

La statua in legno del Battista nella chiesa di san Romolo a Bivigliano. — Questa scultura inedita (alta m. 1,76), fotografata per la prima volta dal signor Perazzo delle RR. Gallerie di Firenze, si trova in una nicchia accanto al fonte battesimale, a sinistra entrando nella piccola chiesa. Non sappiamo il nome dell'autore, che appartiene senza dubbio alla scuola fiorentina; la data d'esecuzione può rimontare ai primi del XVI secolo.

L' infelice ubicazione della statua collocata troppo bassa, quasi a ridosso del fonte battesimale, in un piccolo spazio chiuso da una cancellata di legno, non permette di vedere il lavoro nel suo insieme alla dovuta distanza e, nello stesso tempo, rende troppo evidenti taluni difetti di modellatura. L' effetto sarebbe certamente migliore se la nicchia fosse costruita sull'altare di destra, oggi completamente disadorno di opere d'arte.

Il denso strato di tinta bianca a olio che ricopre la figura scolpita le dà un aspetto più grossolano di quello che abbia in realtà. Nel panneggiamento l'artista appare inesperto, incapace di ricavare motivi gradevoli; così la stoffa del manto forma una insenatura antiestetica tra le gambe e le pieghe si spezzano angolosamente e artificiosamente. Il pelo del vello e la capigliatura sono trattati troppo

nella stessa maniera; le mani sono però modellate con un sentito vigore naturalistico e così è ben studiata l'ossatura del ginocchio, specialmente nella gamba sinistra.

I difetti ricordati non sarebbero tollerabili se mancasse il carattere e l'espressione alla fisonomia del santo. Il Battista sembra rappresentato in atto di parlare alle turbe, il gesto della mano destra posata sul petto indica l'intensità del suo sentimento. La scultura è ben conservata, soltanto il pollice del piede sinistro è sbocconcellato. Il modellatore campagnolo dunque possiede qualità artistiche non comuni; si riattacca ancora alle buone tradizioni del quattrocento e senza lasciarsi trascinare ad una servile imitazione, dimostra di essersi ispirato specialmente a Donatello, il quale è stato il più vario e drammatico evocatore della figura e dell'anima del Battista.

O. H. Giglioli.

STATUA IN LEGNO DEL BATTISTA.
(Chiesa di san Romolo a Bivigliano).

L'Annunciazione del beato Angelico a san Francesco di Montecarlo. — La chiesa di san Francesco a Montecarlo si trova a poca distanza da san Giovanni Valdarno, su un boscoso colle che Carlo Ricasoli donò circa il 1428 ai francescani dell' Osservanza. Sebbene all'edificazione del nuovo convento si opponessero molti ostacoli — e fra gli oppositori fu Poggio Bracciolini che vi aveva prossima la villa — e Martino V con un breve proibisse la continuazione dei lavori, pure, da una petizione presentata dai frati al comune di Firenze nell' aprile del 1438, [1] apprendiamo che in quest' anno la chiesa era quasi totalmente costruita: mancava soltanto il tetto e per esso si implorava dal comune e dall' opera del Duomo il legname necessario. La petizione fu accolta e nel 1438 e negli anni seguenti l' Opera somministrò agli Osservanti i legni che chiedevano.

« La chiesa, scrive il Repetti, che è di grandezza mediocre con 5 altari ed un bel coro, può dirsi un modello di lindura e di devozione. Due di questi altari hanno *quadri di autori sanesi* del secolo XV, ed è segnatamente pregevole quello della ss. Annunziata con graziosi spartimenti di figurine nel sottoposto gradino dell' altare ». [2] I due quadri di autori sanesi sono invece una tavola con l' Incoronazione della Vergine e i ss. Giovanni Battista, Francesco, Bernardino, Antonio da Padova, Ludovico e Pietro Regalato (?), di Neri di Bicci, sul secondo altare a sinistra di chi entra, e la magnifica Annunciazione del beato Angelico, che qui si pubblica, sul secondo altare a destra. Il Cavalcaselle, che solo fra i biografi dell'Angelico conobbe questa tavola, azzardò l' ipotesi che essa fosse la copia eseguita nel 1611 dell'Annunciazione dell'Angelico già nella chiesa di san Domenico di Fiesole, in quell' anno venduta al duca Mario Farnese e poi passata in Spagna (ora al Prado num. 11). [3] Ma basta un' osservazione anche superficiale della tavola di Montecarlo per convincersi che nè essa è una copia dell' Annunciazione di Madrid, da cui in molti particolari differisce, ne è pittura del

[1] A. S. F., Consigli Maggiori, Provvisioni reg. 129, c. 30 e c. 33 e 34t.

[2] E. Repetti, *Dizionario geografico della Toscana*, III, pp. 334-335.

[3] Cavalcaselle e Crowe, *Storia della pittura in Italia*, trad. ital., vol. II, Firenze 1897, pp. 489-490.

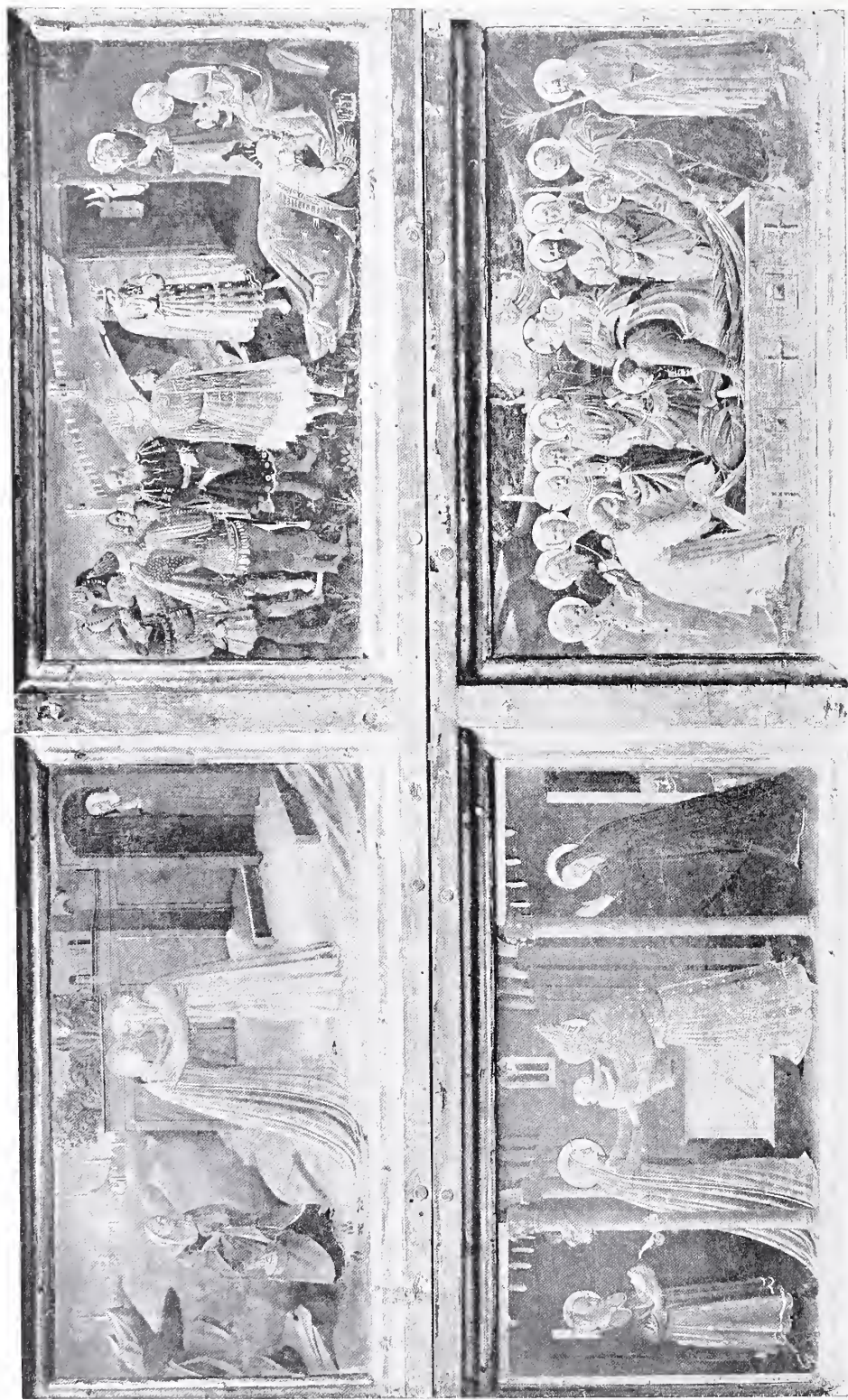
Beato Angelico. – L'Annunciazione.

(San Giovanni Valdarno, Chiesa di Montecarlo).

(*Fot. Alinari*).

secolo XVII, ma finissima opera dello stesso Angelico. Fuorviati forse dal giudizio del Cavalcaselle, i più recenti biografi dell'artista, come il Supino il Douglas il Wingenroth, non menzionano questa tavola, e primo a farla conoscere, in una pubblicazione dove pochi penseranno a cercarvela, fu G. Magherini-Graziani. [1] La riproduzione che ne dò, tolta da una fotografia della casa Alinari, mi risparmia una descrizione minuta; la larghezza totale della tavola è di m. 1.58, l'altezza di m. 1.95; i due scomparti dove sono l'angelo Gabriele e la Vergine sono larghi m. 0,755, alti m. 1,485; le storiette della predella (lo Sposalizio della Vergine, la Visitazione, l'Adorazione dei Magi, la Presentazione al tempio, la Morte), alte m. 0,16, sono tutte larghe m. 0,30 in circa, ad eccezione della prima che è larga soltanto m. 0,18, il che mostra che la predella fu tagliata per adattare il quadro al luogo dove ora si trova. La pittura è in buono stato di conservazione, nell'oro delle ali delle aureole e dei panni, nel rosa della tunica dell'Angelo, nell'azzurro del manto e nel rosa della tunica della Vergine, nella diafana purezza delle carni appena soffuse dal rosso del sangue, e nei ricci dell'angelica chioma, bionda e breve, su cui una fiammella arde. I ricami in oro che fregiano le vesti, il sottil velo che scende sulle spalle della Madonna, gli ornamenti delle aureole, tutto è eseguito con squisita e minuta delicatezza. Davanti al mirabile dipinto tornano alla mente le parole che il Vasari adoperò per descrivere l'Annunciazione di san Domenico (ora al Prado): « In una cappella della medesima chiesa è di sua mano la Nostra Donna annunziata dall'angelo Gabbriello, con un profilo di viso tanto devoto delicato e ben fatto, che par veramente non da uomo, ma fatto in paradiso ». L'Annunciazione del Prado appartiene allo stesso periodo che le quattro tavolette per le reliquie di s. Maria Novella, circa il 1430. Posteriore di qualche anno è la tavola, con lo stesso soggetto, che dalla chiesa di san Domenico di Cortona passò in quella del Gesù: il Douglas e il Wingenroth concordano nell'assegnarle la data fra il 1436 e il 1437. L'Annunciazione di

---

[1] G. Magherini-Graziani, *Memorie e pitture di Masaccio in san Giovanni di Valdarno e nei dintorni,* nel volume miscellaneo su *Masaccio*, Firenze 1904, pp. 92-94.

Beato Angelico. - Predella della Annunciazione di Montecarlo.

(Fot. Alinari).

Baccio da Montelupo. – San Sebastiano.

Baccio da Montelupo. – San Sebastiano. Particolare.

(Badia di san Godenzo).

netta del museo di S. Maria del Fiore e la pala di Gradara. Un fare che ricorda ancora la compostezza e il sentimento umano di Luca, libero tuttavia dai languori e dal trattamento sommario che prelude l'imminente sopravvenire di Giovanni.

ANDREA DELLA ROBBIA, — MADONNA.
(Chiesa di S. Jacopo a Castro, Firenzuola).

Nel 1489, Andrea lavorava alla Vergine del Museo del Duomo; nel 1497, Giovanni, alla Vergine nel timpano del « lavabo » di S. Maria Novella. — Qui e là si ripete, derivato originariamente da Luca, il motivo di S. Iacopo a Castro, ma il sentimento compie intera la propria parabola da un sogno evidente di nobiltà e dignità artistica, sino al manierismo superficiale e grossolano del mestierante di bottega.

E la Vergine di S. Iacopo a Castro, di quest'arco ideale tocca il sommo; come, cronologicamente, tra le due date par cadere sulla metà.

Péleo Bacci.

Un san Sebastiano di Baccio da Montelupo nella Badia di san Godenzo. — La badia di san Godenzo, onde ha nome e fama una borgata situata fra selve di castagni sulla via che da Dicomano conduce a san Benedetto dell' Alpe, fu nel 1029 concessa alle cure dei Benedettini dal vescovo Iacopo Bavaro, fondatore della badia fiesolana. La chiesa a tre navate conserva ancora dell' antica struttura la cripta, sul tipo delle coeve di san Miniato al Monte e della cattedrale di Fiesole. Colà, « in choro sancti Gaudentii de pede alpium » convennero l' 8 giugno del 1302 i ribelli

e fuorusciti fiorentini per combinare con gli Ubaldini la seconda guerra mugellana contro la patria. Fra i convenuti era Dante Alighieri, e la sua presenza ha assicurato alla abbandonata badia Benedettina un ricordo nei secoli. Difatti la chiesa, che dal 1482 al 1808 fu data in commenda ai Serviti di Firenze, non ha nome che per quel convegno, e solo in omaggio alla memoria di Dante il Ministero dell' Istruzione concorse di recente alle spese occorrenti al restauro, condotto egregiamente dall' arch. E. Cerpi del R. Ufficio Regionale. In tale occasione si sperò di ritrovare sotto la calce alcuni affreschi di Andrea, nato nel vicino casale del Castagno, ma o la tradizione mentì, o gli affreschi scomparvero totalmente in restauri anteriori. Di quel che i Serviti fecero per l' abbellimento della chiesa, resta soltanto un pulpito in pietra serena, con la data del 1529, ed una mediocrissima Annunciazione su tavola, della prima metà del cinquecento. Alcuni ricordi, ritrovati dal Milanesi fra le carte dell' Annunziata [1] e editi poi da C. de Fabriczy nella *Miscellanea d'Arte*, [2] attestavano che Baccio da Montelupo ebbe ad eseguire, per quella Badia, diverse sculture in legno : un san Sebastiano ; tre teste dei santi Godenzo, Luciano e Marziano e tre di Cristo, della Madonna e di san Giovanni ; due grandi figure di un san Giovanni Battista e di un san Girolamo; sei quadri con fatti della storia di san Godenzo ; un Cristo morto « al naturale » e altri lavori di minore importanza. Queste sculture, commentava con rimpianto il de Fabriczy, *sono tutte perdute*. Contro ogni speranza dunque ritrovai nel fondo della cripta abbandonata la magnifica statua di san Sebastiano, che qui per la prima volta si pubblica. Essa corrisponde perfettamente a quanto si legge nel conto delle spese fatte nel 1506 « alla badia di sancto Ghaldenzio per ornamento della chiesa » :

« In prima per uno santo Sebastiano, ghrande al naturale, di legname di tiglio, duc. XXI d' oro in oro, portò Baccio da Montelupo contanti, per suo magistero, e duc. II d' oro per cholorillo a olio, portò Raffaello dipintore, e duc. I d' oro fra ghabella e chasse per condurlo, e IV l. al vetturale lo portò: in tutto l. CLXXII ».

[1] VASARI, *Vite*, ed. Milanesi, IV, p. 547, nota 2.

[2] Anno I (1903) pp. 67-68.

La statua mantiene la coloritura ad olio che le diede l'oscuro pittore omonimo del grande Urbinate, è benissimo conservata e solo manca il tronco d'albero a cui il santo martire stava avvinto. La pura eleganza della linea ricorda ancora le sobrie sculture del 400, sulle quali Baccio da Montelupo, nato nel 1469, si educò e formò. Ma, chi attentamente osservi, noterà anche altri caratteri che accennano ad un'arte più sviluppata e matura. Basterà confrontare la nostra statua con quelle dello stesso soggetto, che la precedettero: il san Sebastiano di Antonio Rossellino nella pieve di Empoli, l'altro di Benedetto da Maiano nella Misericordia di Firenze, e il terzo, più prossimo di tempo a questo del Montelupo, scolpito da Leonardo del Tasso per la chiesa di sant'Ambrogio. In tutti e tre il santo ha le braccia legate dietro la schiena; il dolore del martirio appena si manifesta nel movimento delle gambe e nella testa alzata verso il cielo. Baccio da Montelupo ha trovato un'espressione più efficace dando alla sua figura una linea più mossa; il braccio destro sollevato rivela il patimento nel doloroso incresparsi delle dita, mentre in tutta la faccia, e specialmente nella bocca che si contrae e negli occhi che sembrano velati di lacrime, si leggono le traccie di una sofferenza nobilmente sostenuta. Abbiamo quindi in questa statua una testimonianza notevole degli sforzi che anche i minori scultori tentavano nei primi anni del cinquecento per liberarsi dalla tradizione quattrocentesca, e una nuova opera si aggiunge al novero piuttosto scarso di quelle di Baccio da Montelupo. [1]

g. p.

[1] Di lavori in legno possono essergli attribuiti con certezza un Crocifisso nel Capitolo del Convento di san Marco, a sinistra di chi entra, di fronte al Crocifisso di Raffaello di Montelupo proveniente dal convento di santa Apollonia (VASARI, *Vite*, ed. cit., IV, 541), ed un Crocifisso nella Sacrestia di san Lorenzo (ALBERTINI, *Memoriale* del 1510).

APPUNTI D'ARCHIVIO

L'orologio dei pianeti di Lorenzo della Volpaia donato dai capitani di Parte Guelfa alla Signoria di Firenze. — Narra il Vasari nella vita di Alesso Baldovinetti, dove parla delle pitture di questo nella cappella dei Gianfigliazzi in santa Trinita che « nella storia della reina Saba, che va a udire la « sapienza di Salomone, ritrasse il Magnifico Lorenzo dei Medici e « Lorenzo della Volpaia, eccellentissimo maestro di oriuoli ed ot- « timo astrologo, il quale fu quello che fece per il detto Lorenzo « dei Medici il bellissimo oriuolo, che ha oggi il Signor Duca « Cosimo in Palazzo, nel quale oriuolo tutte le ruote dei pianeti « camminano di continuo, il che è cosa rara e la prima che fosse « mai fatta di questa maniera ». Gaetano Milanesi, che in due note a questo passo raccolse molte notizie sull'illustre astronomo e meccanico, il cui nome è noto anche per essere stato egli consultato in questioni d'arte, dimostrò che non poteva a lui competere il vanto di aver costruito per il primo simili planisferi, risalendo il merito di tale invenzione a Giovanni Dondi padovano, che già nel 1344 aveva fabbricato quello famosissimo di Pavia.

Il documento che qui sotto pubblichiamo, dal quale appare che nel 1510 i Capitani di Parte deliberavano di donare alla Signoria un tale oriuolo o planisfero e di compensare degnamente il detto Lorenzo della Volpaia di questo tanto lodato lavoro, ci offre ora una notizia sicura circa la provenienza di quel prezioso oggetto, il quale,

dalle parole del Vasari, poteva facilmente supporsi essere pervenuto in Palazzo Vecchio per il tramite dei Medici.

È pur vero che a tempo del Magnifico e precisamente poco prima del 1484 esisteva di già in Firenze una simile macchina, perchè possediamo la descrizione che Angelo Poliziano ne dava a Francesco della Casa l'8 agosto di quell'anno in una elegante epistola latina tutta piena di ammirazione per quest'opera, che a lui e a tutti i contemporanei sembrava addirittura portentosa. Ed il vedere poi che nella presente Provvisione i Capitani ci rappresentano questo lavoro come una cosa unica e non mai prima esistita, nonchè in Firenze, nel mondo, ci induce a credere che in questo documento abbia a trattarsi proprio di quel medesimo oggetto, intorno al quale si era esercitato lo stile latino dell'elegante umanista. A questa opinione potrebbe opporsi che la descrizione del 1484 non trova perfetto riscontro in questa del 1510 e che, accettandola, riesce un po' strana la circostanza che rileviamo nella detta Provvisione, che dovesse cioè l'ingegnoso artefice impiegare ancora un anno a compiere quel suo congegno, mentre il Poliziano ce lo raffigurava 25 anni innanzi come perfetto in ogni sua parte. Ma l'una e l'altra considerazione perdono di valore quando si pensi alla possibilità che il Dalla Volpaia avesse da introdurvi qualche variazione, qualche nuovo ritrovato prima che i Capitani presentassero il dono ai Signori; sicchè appare chiaro che le parole del documento, colle quali si accenna alla causa dell'essersi rilasciato per qualche tempo l'oriuolo nelle mani di Lorenzo (« perchè in tutto non era anchora fornito ») debbano intendersi nel senso che si trattasse di dargli maggior perfezione e non già di compierlo nelle sue parti essenziali.

Anche Michele Poccianti (nel *Cathalogus scriptorum florentinorum*, p. 116) accenna a ulteriori perfezionamenti di mano di Lorenzo apportati alla sua invenzione; « peperit horologium et etiam propriis manibus perfecit et demonstravit ». E ciò è confermato dalla *dimostrazione* alla quale si allude in questo passo, che è probabilmente quella che si legge in un codicetto della Biblioteca Nazionale (cl. XIX, num. 90) che incomincia: « Copiato da 1° libriccino « di mano di Lorenzo nostro padre. Con l'aiuto del Signore farèno « un horiuolo, che porterà tutti i pianeti con li loro moti dimostrantisi

in una sfera così formata etc. » e continua esponendo tutto il disegno ideale del meccanismo interno, basato in gran parte sulla « theoricha di tutte le distanze delle sfere et de' pianeti dalla terra secondo Andalò genovese, » la quale si riporta ivi in sunto a c. 12. Non è detto quando Lorenzo cominciasse a scrivere queste sue note, soltanto avvertiamo, a proposito della questione di sopra trattata che a c. 10 sotto la data 1502, sono esposte tutte le correzioni che avrebbonsi dovute apportare all'orologio dei pianeti; sicura riprova questa della sua esistenza prima del 1510 (1).

Ammesso pure adunque che in Firenze non siasi mai conosciuto che un solo orologio dei pianeti di mano di Lorenzo della Volpaia, potremo in ogni modo affermare sulla fede del nostro documento che i Capitani non l'ebbero nè dai Medici, nè da alcuno che l'avesse acquistato da quella famiglia, nè passò in loro proprietà nemmeno, come si potrebbe supporre, coi beni confiscati nel 1494 a Piero di Lorenzo, i quali consistettero tutti in immobili, come appare chiaramente dai registri stessi della Parte Guelfa; ma lo comprarono invece dall'autore stesso, presso il quale si trovava a libera disposizione di chi volesse acquistarlo, dacchè la ragione per cui venne deciso di assicurarne subito la proprietà al Comune, a spese della Parte Guelfa, fu appunto quella che intendevasi « come qualche « huomo potente alectato dalla novità e fama d'uno tale istrumento « tentava trarlo di Firenze » s'intende bene, comprandolo.

D'altra parte nè il Poliziano, nè Francesco Albertini, che parla dell'orologio nel suo Memoriale stampato il 2 Ottobre 1510 (2), nè il Mellini (3), nè il Manni (4), nè il Poccianti (5), trattando di

---

(1) Altra minuta descrizione dei meccanismi interni e delle riparazioni apportate o da apportarsi in epoca assai posteriore a quell'orologio si legge nel codice Nasiano (Biblioteca Marciana di Venezia, classe IV, n. 41), dove Frosino della Volpaia raccolse, insieme a varie notizie di altre macchine, molte memorie e alcuni disegni di orologi costruiti dal padre, dal fratello e da lui stesso. Tutto ciò che riguarda i lavori di Lorenzo di cui meditava tracciare la biografia, fu estratto dal Palagi ed unito ad altri documenti concernenti quell'artefice, in una cartella della sua Miscellanea, che oggi sotto la segnatura II, I, 462 si ritrova fra i manoscritti della Nazionale.

(2) *Memoriale delle molte statue e pitture della città di Firenze,* ristampato nel 1863 da G. e C. Milanesi e C. Guasti per nozze Mussini-Piaggio.

(3) Domenico Mellini, *Descrizione dell'entrata di Giovanna d'Austria,* Firenze, Giunti, 1566, 2.ª edizione, p. 13.

(4) D. M. Manni, *De florentinis inventis,* Ferrara 1731, p. 63.

(5) Op. cit. l. c.

esso accennano ad averlo Lorenzo il Magnifico mai posseduto. Soltanto Benvenuto Cellini nella prefazione al suo trattato dell'Oreficeria (e ci piace rilevare le sue parole perchè servono a dilucidare la questione, che si va ora discutendo), là dove parla di Lorenzo della Volpaia quel « ....mirabile uomo.... mostro di natura.... che « mostrò tanto bene i segreti dei cieli e delle stelle, che pareva « che egli fosse stato lungamente vivo nei cieli » aggiunge « che « le sue gran virtù mostrò fra le altre cose in un orivolo che lui « *cominciò al Magnifico Lorenzo dei Medici* ».

Possiamo dunque a questo punto concludere che l'ipotesi che si presenta più probabile è che l'oriuolo dei pianeti fu incominciato sotto Lorenzo il Magnifico, e sia pure per conto di lui, e che il lavoro di esso fu portato allora a quel punto, in cui ce lo descrive il Poliziano. Che rimasto in mano di Lorenzo della Volpaia per ulteriori studi e perfezionamenti non fu mai acquistato dai Medici; e che infine, cacciati questi di Firenze, tanto meno poterono pensare ad acquistarlo prima del 1510, quando in modo indubbio vediamo averlo la Parte Guelfa sottratto al desiderio di un certo potente uomo che tentava di farlo suo.

A comprovare poi che la Provvisione dei Capitani ebbe piena esecuzione le prove abbondano grandemente. Oltre i citati autori, che attestano che quel prezioso ordigno formò per tanto tempo una delle meraviglie di Palazzo Vecchio, leggiamo nel Registro stesso della Parte Guelfa, d'onde si è tratto il presente documento che con altra Provvisione del 4 maggio 1514, Camillo figlio di Lorenzo della Volpaia, che sappiamo essere stato, pur egli, celebre astronomo e meccanico, era chiamato a succedere al padre (morto l'8 marzo 1512) nell'incombenza, che questi aveva assunto dai Capitani, di curare il buon andamento dell'orologio dei pianeti. Il medesimo Camillo poi scriveva l'8 aprile 1515 a Lorenzo Duca d'Urbino in Roma (1) « che havendo la Parte Guelfa preso l'oriuolo da suo « padre et non havendo dato quanto si conveniva di premio a un « gran pezo (sic) di simile opera » tornava a raccomandargli la sorte delle tre sue sorelle delle quali gli aveva parlato quando gli

(1) Archivio Mediceo innanzi al Principato, filza 22, n.° 334.

mostrò « la sfera dell'oriuolo, dove si dimostra la teorica dei pianeti » e che, cioè, volendo esse monacarsi facesse il Duca in maniera, che i cento fiorini assegnati loro dalla Parte Guelfa si cambiassero da fiorini di suggello in fiorini larghi d'oro.

Altri documenti provano ancora che la vigilanza tecnica di questo delicato e complicatissimo istrumento rimase, per lunghi anni, affidata di padre in figlio ai membri di questa famiglia.

Nel luglio infatti del 1560 Girolamo, figlio del sopradetto Camillo, rammentando che tre mesi fa era stato eletto, in luogo di questo morto poco avanti, a temperare l'oriuolo grande colla provvisione di scudi cinque mensili, chiedeva che gli fosse assegnata anche l'altra incombenza di suo padre « di temperare l'oriuolo dei pianeti « nuovamente restaurato per lui (Girolamo) et rimesso nella sala del « Ducal Palazzo », colla stessa provvisione di un moggio di grano e lire 200 all'anno, che Camillo riceveva dalla Parte.

Nonostante però le informazioni favorevoli date dai Capitani, che dicevano fra altro che in Firenze non s'era trovato nessuno all'infuori di Girolamo, dopo la morte del padre che avesse saputo racconciare il planisfero, l'inflessibile Duca, che era talvolta anche troppo rigido amministratore, rescriveva duramente « a noi pareva che con li 5 ducati il mese potesse far l'uno et l'altro per essere una fatica di un quarto d'ora il giorno e si troverà altri che lo faranno » (1) e Girolamo doveva piegarsi al volere sovrano come appare da altra sua supplica del 25 settembre 1560, dove, parlando d'altro, viene, per incidenza, a confessarsi contento dei 5 scudi al mese per quel suo duplice servizio.

Ma ecco, quel che più importa, questo curioso e interessante documento; curioso ed interessante non solo per il contributo che porta alla storia di quel celebre lavoro, ma anche perchè da quel volgare della rinascenza, alquanto ampolloso e latineggiante, si sente costantemente spirare, in mezzo a qualche ingenua esagerazione, l'orgoglio e l'amore per le glorie cittadine, l'ammirazione nobile, civile per le grandi opere dell'ingegno, il desiderio di incoraggiarle e di

(1) C. O. Tosi, *Rescritti bizzarri di Cosimo I*, nella *Miscellanea* di *Erudizione e Belle Arti*, anno V, fasc. III, p. 27: e filze dei Capitani di parte, 709 n.° int.: 131 e 710 n.° int.: 19.

premiarle in modo esemplare. A tali sensi fu informato infatti quel-l'atto della tradizionale munificenza della Parte Guelfa di Firenze, che meriterebbe di esser più spesso imitato da ogni Governo le quante volte paresse « chosa indegna che » la propria patria.... « avesse a essere spogliata di una... rara et pretiosa gioia per adornarne le ciptà estranee et aliene ».

A. S. F., Ordinagioni de' Capitani dell' inclita Parte Guelfa dal 1471 al 1529, c. 37.

In dei nomine amen. Anno domini nostri yhu xpi ab eius salutifera Incarnatione. Millesimo quingentesimo decimo. Indictione XIII die vero XXVII mensis Augusti. Actum in palatio guelfo Florentie etc.

Magnifici domini Capitanei Partis Guelfe civitatis Florentie insimul omnes adunati, cum eorum venerabilibus collegiis in numeris sufficientibus et obtempto partito inter eos per fabas nigras XXXII et servatis servandis secundum ordinamenta Comunis Florentie et dicte Partis deliberaverunt, stantiaverunt, providerunt, pront infra vulgari sermone exponitur, videlicet.

Conciosiachosachè a quelli captolici, et gloriosi Signori Capitani di Parte Guelfa, e quali lo anno preterito della xpiana salute 1509, et dei mese d' aghosto sedevano in questo magistrato venissi a notitia chome in questa vostra ciptà di Firenze era uno instrumento o vero oriuolo fatto con mirabile ingegno et con incredibile artificio per mano di Maestro Lorenzo dalla Golpaia et intendendo come per esser cosa unicha et sopra ogni credulità maravigliosa, qualche huomo potente alectato dalla novità e fama d'uno tale instrumento tentava trarlo di Firenze, parendo loro chosa indegna che la propria patria loro avessi a essere spogliata d'una sì rara et pretiosa gioia per adornarne le ciptà extranee et aliene, lo asumpsono a loro magistrato con proposito di farne (chome di poi feciono) uno grato et richo presente a nostri magnifici et excelsi Signori, che fussi a perpetua memoria della Parte Guelfa. Da e quali (perchè in tutto non era anchora fornito) non dopo molto tempo fu detto instrumento rimandato alla stanza et habitatione del prefato maestro Lorenzo, acciocchè da lui ricevessi la ultima sua perfectione. La quale chosa venuta in notitia a questi presenti Signori Capitani et giudicando che il debito et l' uffitio loro richiedessi che quello che pe' loro predecessori s'era tanto laudabilmente chominciato fussi pel medesimo magistrato al suo fine condotto; con ogni studio et diligentia procurorono che el detto instrumento o vero orioulo avessi la sua ultima perfectione, la quale avuta di nuovo con tutti e suoi debiti ornamenti lo represent orono a essi nostri magnifici et excelsi Signori, certo chome dono degno di una tanta Signoria et veramente oltre a ogni

altro ingegno humano amirabile et singulare. Conciosachosa che in lui et per lui si vegha non solo le ore et altre chose chommune a qualunque altro oriuolo ma (che appena pare credibile) tutti e moti de' pianeti chosi veri chome mezzi con tutta la loro retrogradatione, statione et directione et e dì partichulari et distincti di qualunque mese. Et in nella palla a esso oriuolo annessa, per la sua medesima revolutione, li ascendenti di tutti e segni celesti con e loro gradi et minuti et l' orto et l' occaso di tutte le altre stelle a noi note et delle imagine et figure del cielo oltre a molte altre chose che sarebbe lungho a riferirle. Dalle quali chose insieme dalle altre dette di sopra mossi essi prefati Signori Capitani et, chonsiderata la excellentia di una tale opera, chome grati d' uno tanto beneficio da dio in questi tempi alla nostra ciptà conceduto, volendo ancora excitare per mezzo di qualche gratitudine gl' animi degl' huomini chosì presenti chome posteri a qualche opera egregia, per questa presente loro provisione ordinorono :

Che al prefato M.° Lorenzo auctore et perfectore del detto presente instrumento si dia et paghi per mantenere, temperare et governare detto instrumento ogni mese lire VIII soldi VI den. VIII et moggia due di grano l' anno mentre vive Lorenzo d'Arezzo posto in Firenze. Et perchè è povero et à contratto qualche debito se gli dia et paghi al presente fiorini cento di suggello da pagharseli in tre paghe ogni mese el terzo. Et perchè detto Maestro Lorenzo oltre a l' altre sue povvertà in che si truova à più figluoli maschi et quatro figluole femine grande et alchune vechie sanza provedimento o assegnamento alchuno di dote, nè à di che si nutrire e provederle al maritarle e monacharle et non à di che vivere; onde mossi non solo dalla virtù sua, ma dalla charità providono anchora per questa presente provisione che alla Alexandra sua figliuola di anni 29 in questo assegnamento maritata et non ne può ire a marito (1) sia de denari e pecunie della Parte Guelfa paghato per dote fiorini cento di suggello e pagharseli da oggi a uno anno. Et alla Francescha d'eta d' anni XXI simile sia pagato per sua dota fiorini cento di suggello da darsegli uno anno poi che sarà paghata la prima. Et alla Lisabetta d' età d' anni 18 XVIII simile per sua dota sia paghato fiorini cento di suggello da pagharsegli uno anno poi che sarà paghata la dote della Francescha et alla Piera d' età d' anni otto la medesima quantità di fiorini cento di suggello da pagharsegli quando si mariterà. Et a nessuna si possa paghare detta quantità di dote se non consumato el ligittimo matrimonio. Et se per chaso alchuna di loro si volessi monachare et servire a dio, detta dota a lei destinata s' abbia a convertire nella sua dota per monacharsi. Et se alchuna

(1) Sembra voglia dire che era stata promessa sposa, facendosi assegnamento per la dote sul compenso che avrebbe ottenuto il padre da questo suo lavoro, e che non poteva maritarsi per non averlo egli fino ad ora riscosso.

di loro avanti si maritassi morissi (che dio lo guardi), detta quantità di dota una o più s'abbi liberamente a detti tempi a paghare a Lorenzo suo padre o a figliuoli di detto Lorenzo legiptimi et naturali che di lui fussino liberamente et sanza alchuna exceptione, referendo ogni chosa congruamente l'una a l'altra; le quali quantità certo non pare condegno premio di tanta sua faticha, industria et virtù, perchè questa tale opera non si può con forza di pecunie compensare, ma per un'arra di gratitudine et per uno saggio della innata et solita liberalità et clementia di questa chasa, inverso gl'uomini virtuosi, de' quali lei è stata sempre et in futuro sarà et patrona et fautrice, a laude, e gloria dello onnipotente dio et a honore et fama della Città vostra et ad exaltatione et augumento di questa sempre invicta captolica et gloriosa Parte Guelfa.

U. Dorini.

Di un' opera di Andrea Sansovino pel Palazzo della Signoria. — Di ritorno dal Portogallo Andrea Sansovino eseguì, o fece eseguire nella sua bottega, il fonte battesimale pel Battistero di Volterra (1) e ai 28 aprile del 1502 ebbe dall'Arte dei Mercatanti l'allogagione del gruppo del Battesimo di Cristo per la porta del Battistero Fiorentino. Poco dopo quel tempo gli Operai del palazzo della Signoria, volendo provvedere all'ornamento della Sala Grande del Consiglio del Popolo, gli dettero a fare un' immagine del Salvatore in marmo, da porsi sopra alla residenza dei Priori e del Gonfaloniere di Giustizia. Il Sansovino aveva già presentato il modello, che fu approvato, e l'allogagione fu fatta il 10 giugno 1502, stanziandosi il 17 del mese dieci fiorini d'oro larghi allo scultore. Nel dicembre del 1503 troviamo un pagamento di 21 lira a un tal Tommaso di Paolo Masini da San Donnino per aver portato da Signa in Firenze, in casa del Sansovino, un blocco di marmo che doveva servire al lavoro. Il quale certamente non fu compiuto, perchè non se ne trova altro ricordo nei libri degli Operai. Restano i documenti che qui si riportano, a completare quanto sulla vita e le opere di Andrea Sansovino ebbe a pubblicare Cornelio de Fabriczy. (Ein unbekanntes Jugendwerk Andrea Sansovinos, nell'Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, vol. XXVII, 1906, pagine 79-105).

g. p.

---

(1) Su questo fonte battesimale, datato MDII, l'avv. Ezio Solaini di Volterra mi comunica i documenti, in data 1502 marzo 17 e giugno 9, che pubblico in seguito a quelli relativi alla figura del Salvatore.

1502, giugno 10. — Spectabiles et dignissimi operarii opere palatii populi florentini, simul ut supra congregati et absente tantum Petro de Fagiolis eorum collega, audita fama et ingenii excellentia magistri Andree Nicholai de Monte ad Sanctum Savinum districtus florentini, scultorem et magistrum egregium et nobilem sculture, et viso quodam modello eius manu propria facto de sancto Salvatore et cognoscentes unam ymaginem dicti sancti Salvatoris marmoris albi magnam ad similitudinem dicti sancti Salvatoris bene quadrare in sala magna consilii populi florentini supra cornicionem residentie magnificorum et excelsorum dominorum et in medio dicti cornicionis supra capud ubi residet magnificus Vexillifer Iustitie in memoria etterna diei sancti Salvatoris in qua die celebratur festivitas eius, et propterea vigore ipsorum auctoritatis etc. servatis etc. et omni meliori modo quo potuerunt deliberaverunt et locaverunt atque commiserunt et concesserunt dicto magistro Andree ymaginem dicti sancti Salvatoris et ad faciendum eius manu propria et non per alios dictam ymaginem marmoream albam ad similitudinem dicti sancti Salvatoris et secundum et prout demostratur per modellum eius manu factum quo ad dictum sanctum Salvatorem tantum et non ad alias ymagines et ad alia ornamenta dicti modelli, ad quem modellum tantumodo dicti sancti Salvatoris et ymaginis sancti Salvatoris se retulerunt et referunt et ad laborandum et perficiendum bene et cum summa diligentia vigilantia eius manibus propriis et perfectione dictam ymaginem et prout meretur et convenitur et pro eo pretio labore et mercede quod declarabitur per illos quibus comissum fuerit per operarios palatii pro tempore in officio existentes, cum hac tantum conditione quod ipse prestet fideiubsorem ydoneum de restituendo omnem quantitatem et summam denariorum et pecuniarum quas ipse reciperet et haberet pro dicta ymagine laboranda et construenda et casu quo ipsam non perficeret. Declarantes predictum opus fieri debere per dictum magistrum Andream omnibus suis sumptibus marmoris et aliis occurrentibus in dicto opere perficiendo et hoc omni meliori modo etc. mandantes etc. Et hoc presente dicto magistro Andrea et dictam locationem acceptante et obferente pro eius fideiubsore Franciscum Filippi del Pugliese civem florentinum. Et prefati operarii dictum Franciscum aprobante[s] pro ydoneo et sufficiente per omnes fabas nigras secundum ordinamenta etc. [ASF, Operai del Palazzo, Deliberazioni dal 1500 al 1502, num. 9, c. 63t-64].

1502, giugno 17. — Cum sit quod spectabiles operarii opere palatii populi florentini secundum consuetudinem locaverunt magistro Andree Nicholai de Monte Santo Savino scultori ad faciendum ymaginem sancti Salvatoris pro pretio declarando per illos ad quos commiserint, pront constat in hoc a c. 63 et eidem stanziaverunt fl. 10 in auro pro incipiendo dictam ymaginem eum pacto quod ipse magister Andreas prestaret fideiubsorem ydoneum pro faciendo dictam ymaginem vel saltem restituendo dictos fl. 10 in auro, unde hodie hac presenti suprascripta die volens dictus magister Andreas adinplere deliberata per prefatos operarios et tradere dictum fideiubsorem, Franciscus Filippi del Puglese civis

florentinus precibus et mandatis dicti magistri Andree promisit etc. fideiubsit etc. obligavit etc. rogans etc.

[Ibid., c. 64.t].

1502, giugno 10 — A maestro Andrea dal Monte a S.to Savino scultore f. X larghi d' oro in oro per fare uno sancto Salvadore di marmo biancho nella sala grande del consiglio sopra el capo della residentia del gonfaloniere, cioè per parte l. 70 s. — [A. S. F., Operai del Palazzo, Stanz. dal 1500 al 1505, num. 10, c. 30].

1503, dicembre 31. — A Thommaso di Pagolo Masini da sancto Donnino l. 21 per portatura d' uno marmo dal porto a Signa a Firenze in casa el Sansovino scultore da dì 18 di giugno 1503 a tutto dì 23 d' ottobre 1503, come apare al decto giornale segnato L. a c. 3, l. 21 s. — [ibid., c. 58].

1501-2, marzo 17. — Publico et generali consilio populi et comunis civitatis Vulterrarum in sufficienti numero congregato etc.

Secundo, quod cum fons sacri baptismatis *quem fieri fecerunt* cives propterea electi, ut relatum fuit, est res pulcherrima, cives qui prefati tam convenienter locare ac ponere disposuerint providentes quod expendi possit id quod consultori videbitur. Derogata fuit fabis 68 nigris 6 albis non obstantibus.

Nellus Pauli de Inghiramis alius ex numero consiliariorum dicti consilii in eo surgens.... supra propositum baptismi dixit et consuluit quod procedant hoc modo videlicet quod propterea expendi possit usque in fl. 25 au. in au. largosi solvendos per camerarium comunis ad stantiamentum consuetum, cum hoc tamen quod gradus ipsi sint marmorei. Obtenta fuit fabis 68 nigris affermativis, 6 albis in contrarium repertis non obstantibus. [Archivio Storico Comunale di Volterra, Deliberazioni Consiliari, filza A. 60, c. 170-170 t].

1502, giugno 9. — Item auctoritate eisdem data et concessa a Consilio generali, cum fabis 15 nigris 3 albis non obstantibus, stantiaverunt dari et solvi debere per dictum camerarium infrascriptis hominibus et personis infrascriptam pecunie quantitatem infrascriptis rationibus et causis, videlicet: *magistro Andreae de monte Sancti Sabini* pro fonte dicti baptismi eiusque residuo in totum fl. XXX lar. nitidos, quoad dictum magistrum *Andream*, fl. 30. [Ibid., Deliberazioni del Magistrato, filza A. 64, c. 115-116].

NOTIZIARIO

R. GALLERIA DEGLI UFFIZI

Allegoria di Lorenzo Leonbruno.

È stata acquistata nel mese di Febbraio per la Galleria degli Uffizi una tavoletta di soggetto allegorico di Lorenzo Leonbruno, già in possesso dei fratelli Grandi di Milano. Essa è stata pubblicata da C. Gamba nella *Rassegna d'Arte* (anno IX, n. 2, p. 30) prima dell' acquisto e sarà dal medesimo illustrata nel *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione.* Resta però sempre inesplicato il misterioso soggetto, che presenta una donna nuda dormiente, col capo appoggiato a una palla di cannone, mentre in sogno le apparisce un guerriero recante un pastorale e una palma di martirio.

La Medusa già attribuita a Leonardo.

La Medusa, già creduta opera di Leonardo da Vinci e riconosciuta oramai universalmente come opera fiamminga, fu da Corrado Ricci identificata con la Medusa lasciata per testamento da Ippolito de Vicq al Granduca Ferdinando I sullo scorcio del secolo XVI (vedi *Marzocco* n. 51, 17 dicembre 1905 e *Vita d'Arte*, gennaio 1908). In conseguenza è stata definitivamente tolta dalla sala dei piccoli dipinti fiorentini e collocata in una delle sale Fiamminghe con la dicitura appropriata.

Ritratto Veneto, num. 1157.

Il ritratto n. 1157 creduto un tempo il ritratto di Raffaello fatto da Leonardo da Vinci, ma da anni riconosciuto dalla critica come opera di scuola Veneta è stato pure tolto dalla piccola sala fiorentina e collocato

nella sala veneta presso i maestri del quattrocento e dei primi del cinquecento. Di esso esiste un' antica copia nella Pinacoteca di Vicenza.

Ritratto di Francesco dell'Ajolle, della scuola di Andrea del Sarto.

Il n. 161, già attribuito alla scuola Fiorentina del secolo XVI, proviene dall' eredità del Cardinale Leopoldo de' Medici nel cui inventario del 1675 (A. S. F., Guardaroba, num. 826). è indicato come ritratto del musico fiorentino Francesco dell'Ajolle dipinto da Andrea del Sarto. Questo musicista, che fu pure maestro di Benvenuto Cellini e nel 1530 passò a Parigi alla corte di Francesco I, nacque nel 1492 e fu nel 1511 ritratto da Andrea del Sarto nell'affresco del Corteo dei Magi nel chiostrino dell'Annunziata. Sotto l'oscuro e meschino velo di vernice che ancora cela il dipinto degli Uffizi, mal si riconoscono le medesime sembianze e nemmeno la delicata mano di Andrea del Sarto; nonpertanto è da ascriversi con certezza alla scuola di questo insigne maestro.

Lunetta della scuola di Taddeo Gaddi.

Il n. 19 (lunetta con la Madonna e il Bambino e nel gradino mezze figure di santi) già attribuito alla scuola Fiorentina del secolo XIV, è per i noti caratteri stilistici da ascriversi più propriamente alla scuola di Taddeo Gaddi, la cui maniera vi si riconosce indiscutibilmente.

La burla del Piovano Arlotto del Volterrano.

O. H. Giglioli nel *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, settembre 1908, pp. 355-358, ha definitivamente dimostrato con riscontri storici e stilistici che la *Burla del Piovano Arlotto,* tanto ammirata come opera di Giovanni da San Giovanni, corrisponde invece ad un dipinto che il Baldinucci descrive come opera del Volterrano, onde è stata modificata l'indicazione sul cartellino.

Ritratto del Francavilla (n. 199).

Nella sala del Baroccio col n. 199 vi è un ritratto del Francavilla attribuito ad ignoto Fiammingo. Esso corrisponde alla descrizione che fa il Baldinucci (ed. di Firenze 1771, vol. XI, pp. 50-51) d'un ritratto del celebre scultore fatto in Firenze l'anno 1589 dal pittore genovese Giov. Battista Paggi. Questo però era su tavola e sul libro aperto si leggeva il nome del Francavilla e l'età d'anni 41, mentre sopra un regolo era scritto il nome del pittore e la data. Quando il Baldinucci scriveva le sue Vite (circa il 1684) esso si trovava in suo possesso. Il n. 199 è verosimilmente una ri-

petizione di scuola o una copia contemporanea. Speriamo che questa notificazione valga a rintracciare l' originale.

Ritratto di Enrico II della maniera di Fr. Clouet.

Nel Corridoio che conduce a Pitti vi è un ritratto di Enrico II, (num. 1123) attribuito fin'ora al Pourbus. Il signor Etienne Moreau Nelaton (*Les Clouets*, Parigi 1908, p. 13) lo pubblica tra le opere certe di Francesco Clouet. Esso è in uno stato di conservazione troppo poco buono per accettare senza riserva tale attribuzione, pur riconoscendo che tale dipinto meglio si accosta alla maniera di Francesco Clouet che a quella del Pourbus.

La Galatea di Luca Giordano.

La Galatea di Luca Giordano, che già ornava una delle testate del corridoio sul Ponte Vecchio, e che vi stava alquanto costretta e troppo in basso, è stata collocata nell' Ingresso della Galleria Pitti dov'è la Tazza di porfido, ed ora alla sua giusta altezza e convenientemente alleggerita della vernice opaca che la velava, figura in tutto il suo splendore.

Al suo posto si sono collocati i ritratti di Maria de' Medici e di Enrico IV del Pourbus, firmati, che fin d' ora mal si vedevano fra le finestre di levante del corridoio.

Ritratti di Carlo II, di Giacomo I e di Elisabetta d'Inghilterra.

Sempre nel medesimo tratto di corridoio è stato novellamente esposto un ritratto di Carlo II d'Inghilterra donato dal signor Walter de Rothschild di Londra. Esso è attribuito al pittore tedesco Goffredo Kneller pittore aulico della corte Inglese, ma probabilmente non è che la ripetizione di scuola di un dipinto migliore, del quale nello stesso corridoio (n. 835) vi è un altra replica della sola testa, tra altre di principi inglesi facenti seguito alla raccolta gioviana.

Fra esse vi è pure la testa di Giacomo I (n. 833) la quale ha permesso d'identificare come ritratto del medesimo re il n. 81, in mezza figura, e il n. 1093, sola testa.

Per completare il gruppo di ritratti storici di scuola Inglese è stato tolto dai Magazzini un ritratto della Regina Elisabetta in costume di corte bianco tempestato di rubini e di perle, con pizzi e gemme al collo e in capo, d'una tale sontuosità da offuscare i costumi già ricchissimi di Caterina e di Maria de' Medici.

CARLO GAMBA.

R. GALLERIA PITTI

Esaminando attentamente i quadri della Galleria Palatina, e in seguito a speciali ricerche in antichi Inventari, ho raccolto alcune notizie che credo utile far conoscere agli studiosi. Le riunisco sotto i numeri che attualmente i quadri portano, e aggiungo i resultati delle più recenti indagini, che hanno condotto al mutamento di talune attribuzioni.

Num. 102. — Bachiacca (Francesco di Ubertino di Bartolommeo). La Maddalena.

Era recentemente attribuito ad Aurelio Luini. In un Inventario dei quadri di Pitti e degli Uffizi, compilato al tempo del granduca Cosimo III, tra il 1713 e 1723, (Archivio della R. Galleria degli Uffizi), a carte 53 e 54 è ricordato come opera della scuola di Leonardo da Vinci:

« Un quadro in tavola alto $^{7}/_{8}$ largo 14 dipintovi Santa Maria Maddalena vestita di rosso con pelliccia al collo, e con ambe le mani tiene il vaso, della scuola di Leonardo da Vinci, adornamento simile segnato di n° 657 $^{1}/_{2}$ ».

La pittura fu giustamente rivendicata al Bachiacca dal Berenson. (Cfr. *The Florentine painters of the Renaissance,* 1903, p. 102).

Il quadro fu restaurato dal prof. F. Lucarini che lo liberò dalle vecchie vernici le quali avevano fortemente ingiallita la tonalità generale. Apparì allora la carnagione rosea con ombre fredde, caratteristica del Bachiacca.

Num. 110. — Scuola Veneta (sec. XVI). Le tre età.

Già erroneamente attribuito a Lorenzo Lotto. Il quadro non ha nulla in comune con le pitture di quell'artista; mostra invece una spiccata influenza Giorgionesca. Nei vecchi inventari è ricordato come *di buonissima maniera lombarda*. Proviene dall'eredità di Ferdinando II de' Medici. (Cfr. Archivio di Stato di Firenze, Guardaroba 1185, vol. 2 a c. 431. — Archivio della R. Galleria degli Uffizi, Inventario dei quadri di Pitti e degli Uffizi, compilato al tempo del Granduca Cosimo III a c. 98-99.)

Col nome di Lorenzo Lotto appare la prima volta nel libro di Francesco Inghirami. (Cfr. FRANÇOIS INGHIRAMI. *Description de l'imp. et r. Palais Pitti et du R. Jardin de Boboli*, Poligrafia Fiesolana 1832, p. 45).

Num. 113. — Rosso. Le parche, (già attribuito a Michelangelo).

Proviene dalla villa di Castello e al tempo di Giovanni Cinelli (1677) si trovava nella casa del cavaliere Alesso Rimbotti nell'antica Via del Cocomero.

« *Casa del Cavaliere Alesso Rimbotti.* Ha questo Cavaliere una Galleria nella quale son ragunate molte statue, pitture e bassi rilievi con molte curiose anticaglie. Vi sono quadri de' più insigni Maestri, ed opere de' più rinomati professori: tra questi tiene il primo luogo non tanto per l'eccellenza del Maestro, quanto per la scarsezza di tal genere un quadro nel quale sono dipinte le Parche della mano sopra eccellente di Michelagnolo, opera veramente degna. » (Cfr. *Le bellezze della città di Firenze*, Firenze 1677, p. 504.)

Come opera di Michelangelo proveniente dall'eredità di Ferdinando II de' Medici è descritta a cc. 38 e 39 dell'Inventario dei quadri di Pitti e degli Uffizi citato. Il quadro fu attribuito al Rosso da B. Berenson. (Cfr. Berenson, *The Florentine painters of the Renaissance*, 1903, p. 139).

Num. 165. — Raffaello. Madonna detta del Baldacchino.

Sappiamo che questo quadro fu allogato all'artista dalla famiglia Dei, fiorentina, la quale aveva la propria cappella nella chiesa di S. Spirito. Ci sono note pure tutte le altre peripezie della tavola che, portata nella Pieve di Pescia da Baldassarre Turini, fu verso la fine del sec. XVII acquistata dal granduca Ferdinando II de' Medici. Sulla probabile data d'esecuzione e sul nome del committente non conoscevamo ancora nessun documento.

Rinieri di Bernardo Dei nel suo testamento del 20 Luglio 1506 lascia detto di far fare una tavola dipinta per l'altare della sua cappella. Poco dopo dunque Raffaello dovette aver la commissione.

Trascrivo il brano del testamento che per noi ha un certo interesse.

« Archivio di Stato di Firenze: Protocolli di Andrea di Romolo Filiromoli, (1466-1508), a c. 298.

Item relliquit et legavit pro remedio anime sue et ad pias causas quod immediate post mortem dicti testatoris dicti et infrascripti eius heredes teneantur et obligati sint ad dictum altare et cappellam dicti testatoris et suorum facere et seu fieri facere *unam tabulam pictam pro hornamento dicti altaris et cappelle una cum una fenestra vitrea supra dictum altare* instar aliarum existentium in dicta ecclesia in memoriam Sancti Bernardi et ita in eis impendere ut non sint de sumptuosioribus dicte ecclesie nec etiam de inferioribus ».

La copia di questo testamento si trova in una Filza della chiesa di S. Spirito. (cfr. A. S. F. *Conventi soppressi,* S. Spirito CXXII. Libro di contratti e testamenti segnato D, num. 77, a c. 55r).

Num. 183. — Caravaggio Michelagnolo (Michelagnolo Morigi). Amore dormiente.

A tergo è scritto: *Maresi* (sic) *da Caravaggio in Malta* 1600. Maresi è molto probabilmente una corruzione del cognome Morigi.

Il quadro, proveniente dall'eredità del cardinale Leopoldo, fu dipinto a Malta e noi sappiamo dal Baldinucci che l'artista si era recato colà, mosso da *un acceso desiderio di ricevere l'onoranza della croce di Malta* che ebbe infatti dopo aver eseguito il ritratto del gran maestro dell'ordine Vignacourt, una decollazione di S. Giovanni Battista per la chiesa omonima e diverse altre pitture non specificate dal Baldinucci, tra le quali deve esser compresa questa di Pitti. (Cfr. FILIPPO BALDINUCCI) ed. Ranalli, III, p. 686).

Giovanni da San Giovanni copiò questo *Amore dormiente* sulla facciata di quella casa tuttora esistente in Piazza S. Croce che il senatore Niccolò Dell' Antella volle dipinta da i migliori artisti fiorentini del tempo. Nella minuta descrizione fatta dal Baldinucci troviamo questa notizia: « Seguita poi la stupenda figura dell'Amorino, che dorme presso ad un cigno: e questa fece Giovanni da S. Giovanni, il quale non ebbe difficultà di copiarlo da simil figura, che oggi è nel palazzo serenissimo, fatta per mano del Caravaggio: e non v' è chi dubiti, che data la parità dell'essere quello di Giovanni a fresco, e quel del Caravaggio a olio, non sia migliore quello di questo ». (Cfr. FILIPPO BALDINUCCI, ed. Ranalli, vol. IV, p. 206).

Num. 186. — Paolo Veronese (?) Battesimo di Gesù.

Su un pezzo di carta incollato a tergo del quadro è scritto: « Questo quadro di S. Gio. Batta. stava nella scuola de' fiorentini et è stato posto in sacristia, perchè ivi portava pericolo d'esser danneggiato da sorci, dall'umido e da altro disastro f. ».

Secondo la notizia d'un vecchio inventario, nel 1668 il quadro da Ancona fu mandato a Firenze al granduca Ferdinando II e il 30 agosto dello stesso anno fu consegnato a Giovanni Bianchi per esser messo in Galleria.

Cfr. A. S. F., Inventario generale segnato A della Guardaroba generale del Ser.mo granduca Ferdinando secondo di Toscana, 1666-1688, num. 741, a c. 385.:

« 1668. Un quadro in tela dipintovi il battesimo di nostro S.e fatto da S. Gio. Battista nel fiume Giordano, con veduta di boscaglia e due angioli di mano di Paolo Veronese con adornamento tutto intagliato e dorato alto br. 4 ½ largo br. 3, da S. A. S. Venutosi d'Ancona ne 30 Agosto ».

a c. 385 (di contro)

« 1668. Un quadro in tela dipintovi il battesimo di nostro Signore nel fiume Giordano di mano di Paolo Veronese con adornamento intagliato e tutto dorato alto br. 4 ½ e largo br. 3, a Gio. Bianchi in Galleria, 30 Agosto ».

Num. 187. — Frans Pourbus. Ritratto di Leonora di Mantova, (già attribuito a Gaetano Pulzone).

Fu rivendicato giustamente al Pourbus dal Frizzoni. (Cfr. GUSTAVO FRIZZONI. *Osservazioni critiche intorno ad alcuni quadri delle Gallerie degli Uffizi e Pitti* nella *Rassegna d'Arte*, giugno 1905, p. 85).

Num. 217. — Carlo Dolci. San Giovanni Evangelista.

A tergo del quadro il pittore stesso ha scritto:

A.º St's. (= Anno Salutis)
1671

« Giorni avanti e doppo Santissima Pentecoste delineavo. Avanti e « doppo la Solennità Del Santissim.º dipingevo per il Serenissimo Gran- « duca di Toscana. Io Carlo Dolci. »

Num. 223. — Josse Van Clève, il giovane. Ritratto virile.

Portava nel cartellino il nome di Quintino Metsys: mentre anteriormente, ad es. nel libro sulla Galleria Pitti pubblicato per cura di Luigi Bardi (Vol. II, Firenze 1839; tav. 65) era attribuito a Giovanni Holbein. L'attuale giusta attribuzione, basata sul confronto con altre opere di Josse Van Clève, si deve a A. I. Wauters. (Cfr. *Iosse Van Clève, le jeune*, ne *L'Arl Flamand el Hollandais*, febbraio 1907, p. 63).

Num. 226. — Ignoto della fine del sec. XVI. Ritratto virile; già attribuito a Tiberio Tinelli.

Col nome di questo pittore è ricordato a c. 611 del secondo volume dell' Inventario della Guardaroba (1185) citato: « Un quadro del cav. Tiberio Tinelli entrovi una testa al naturale, con collarino aperto davanti, vestito di nero, capelli neri, con basette e pizzo simile, alto soldi diciassette largo tre quarti scarsi con suo adornamento dorato ».

A tergo della tela è scritto: *Di Lodovico Cioli 1594.*

In quell'epoca il Tinelli avrebbe avuto 8 anni, quindi non è ammissibile sia l'autore del quadro. L' iscrizione si presta a diverse interpretazioni. Il nome Lodovico Cioli potrebbe essere quello del proprietario della pittura, o della persona ritratta, infine dell'artista stesso; e come ultima ipotesi, non è da escludersi che Cioli sia un abbreviativo di Cigoli.

Num. 280. Bartolommeo Mancini. S. Francesco Saverio.

Già erroneamente attribuito a Carlo Dolci, il cui nome si leggeva nel cartellino. A tergo del dipinto è scritto: *Bartolomeo Mancini F. 1687.*

Nell' inventario dei quadri di Pitti e degli Uffizi, già citato, il quadro è descritto come opera del Mancini, allievo di Carlo Dolci; a c. 128-129:

« Uno simile dipintovi S. Francesco Saverio con ambe le mani si piglia la veste d'avanti al petto ; mano del Mancini, allievo del suddetto Carlo Dolci con adornamento simile ».

Num. 293. Cristofano Allori. Ritratto di Massimiliano III, arciduca d'Austria.

Figlio di Massimiliano II, imperatore d'Austria, Massimiliano III nacque a Vienna il 12 Ottobre 1558. Nel 1587 alla morte di Stefano Bathory fu eletto re di Polonia ; nel combattimento contro Sigismondo Wasa principe ereditario di Svezia fu sconfitto e fatto prigioniero. Nel 1596 fu comandante supremo in Ungheria; nel 1602 era primo amministratore dell'imperatore Rodolfo in Tirolo i cui paesi egli governò come reggente nel 1612. Morì a Vienna il 2 Novembre 1618.

Questo qnadro era creduto il ritratto di Odoardo I, duca di Parma. L'erronea opinione è stata corretta dal dottor Hermann Voss, il quale nella seduta del 15 Maggio 1908, tenuta all' *Istituto Tedesco per la Storia dell'Arte*, dimostrò che il ritratto di Pitti rappresenta lo stesso personaggio Massimiliano III che è raffigurato in una miniatura, conservata a Vienna nella raccolta di Ritratti formata dall' arciduca Ferdinando del Tirolo, e riprodotta dal Kenner (*Die Porträtsammlung der Erzherz. Ferdinando von Tyrol*, nell' *Iahrbuch der Kunsthist. Samml. des Allerhöch. Kaiserhaus.*, XIV band, Wien 1893, pp. 168-169 e fig. 207). Vi sono altri ritratti di Massimiliano III in medaglie riprodotte e descritte da K. Domanig (cfr. *Porträtmedaillen des Erzhauses Osterreich*, Wien 1896, p. 10, num. 106-108, e tav. XV). Nella prima (num. 106), datata 1577 e firmata A. A. (Antonio Abondio) Massimiliano è raffigurato giovanetto diciannovenne insieme al fratello Mattias. Le altre due medaglie furono eseguite l' una (num. 107) nel 1586, da artista ignoto; l'altra nel 1612 da Alessandro Abondio. Probabilmente nel medesimo anno 1612 fu dipinto il ritratto della Galleria Pitti, quando Massimiliano era reggente del Tirolo ed aveva, come dimostra nel quadro, 54 anni di età. A confermare poi quanto erronea fosse la vecchia identificazione del quadro di Pitti basta il confronto con un ritratto di Odoardo I, duca di Parma (N. 1181) nel corridoio di comunicazione fra la Galleria degli Uffizi e quella di Pitti.

Num. 294. — Puligo. Santa Famiglia, già attribuito alla Scuola di Andrea del Sarto.

A tergo è scritto : « 1773 8 Luglio. Dall'Archivio Segreto del Palazzo dei Pitti. » Basta confrontare questo quadro con l'altro del Puligo pure nella Galleria Pitti n. 486, per convincersi che entrambi sono eseguiti dal medesimo pittore.

Num. 387. — Scuola Veneta (Sec. XVII). Testa di S. Giovanni portata al Convito di Erode, gia attribuito al Cavalori.

È un quadro Bassanesco nel colorito e che non ha nulla in comune con le opere autentiche del Cavalori (Mirabello di Salicorno) artista ricordato dal Vasari tra gli Accademici del disegno come scolaro del Ghirlandaio.

Num. 405. — Bonifazio de' Pitati. Gesù fanciullo in mezzo ai dottori.

Gustavo Ludwig (Gustav Ludwig. *Bonifazio di Pitati da Verona, eine archivalische Untersuchung* nell' « *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* ». 22. Band, Berlin 1901, p. 181 e 23. vol., Berlin 1902, p. 54). a proposito di questo quadro scrive che faceva parte della decorazione della cassa del consiglio dei Dieci, palazzo dei Camarlenghi. Egli ne dà una ricostruzione nella figura a pag. 181.

La pittura della R. Galleria Pitti sarebbe stata il pannello di destra, I due quadri pure di Bonifazio, ora all'Accademia di Venezia, rappresentanti l'uno: l'*Adorazione dei Magi,* l'altro *La Strage degli Innocenti* costituivano lo scomparto centrale e quello di sinistra. Essi furono consegnati nel 1545 dall'artista ai Camarlenghi; in quanto al quadro della Galleria Pitti, che il Ludwig dice inferiore, non si può stabilire una data.

Num. 407. — Scuola del Baroccio. Ritratto virile; già considerato d' ignoto autore.

Nel cit. Inventario dei primi del sec. XVIII è ricordato come opera del Baroccio (Guardaroba 1185 vol. 3°, a c. 1229): « Un quadro del medesimo autore, entrovi la testa d'un frate al naturale, vestito di bigio, con berretto tondo simile in capo, e barba bianca a spazzola, alto br.ª uno largo soldi diciassette con suo adornamento dorato ».

Una copia in disegno di questo ritratto si conserva nella R. Galleria degli Uffizi (n. 15119). A tergo del foglio è scritto: *Dicesi di monsù Pietro (di Pierino Francese).-*

Num. 444. — Iacopo Ligozzi. Giuditta.

Già attribuito erroneamente ad Artemisia Gentileschi, mentre sulla lama della scimitarra è scritto: IACOBVS LIGOZZIVS. 1602.

O. H. Giglioli.

R. MUSEO NAZIONALE

Le sculture di Benedetto da Maiano per la porta dell' Udienza in Palazzo Vecchio.

Nella seconda sala delle Sculture al R. Museo Nazionale stettero esposte fino a pochi giorni sono quattro sculture di Benedetto da Maiano: un san Giovanni Battista (alt. 1.38: num. 226), una Giustizia (alt. 1.09: num. 208) e due gruppi di fanciulli con festoni e candelabri (alt. 0,66: num. 186 e 192). Esse provenivano da una porta in marmo, che si trova al secondo piano di palazzo Vecchio, fra la sala dell'Orologio o dei Gigli, dove sono gli affreschi di Domenico del Ghirlandaio, e la sala dell'Udienza, decorata con le pitture di Francesco Salviati. Il Vasari così ne parla nella vita di Benedetto: « se ne tornò a Firenze, dove non sì tosto fu giunto, che gli fu dato da i signori a fare l'ornamento di marmo della porta della lor udienza, dove fece alcuni fanciulli, che con le braccia reggono certi festoni molto belli. Ma sopra tutto fu bellissima la figura, che è nel mezzo d'un s. Giovanni giovanetto, di due braccia, la quale è tenuta cosa singulare. Et acciochè tutta quell'opera fusse di sua mano, fece i legni che serrano la detta porta egli stesso, e vi ritrasse di legni commessi, in ciascuna parte una figura, cioè in una Dante, e nell'altra il Petrarca ». (ed. 1568, I, pp. 476-477: ed. Milanesi, III, pp. 335-336). La figura della Giustizia passò prima del 1666 [1] nella Guardaroba Granducale, e di lì alla galleria degli Uffizi e poi al Museo Nazionale, insieme alla statua del Battista, che pervenne in Galleria dalla Guardaroba nel 1781.[2] Ora, in seguito ad accordi fra il Sindaco della Città, in rappresentanza del Municipio, e la Direzione del Museo, previo consenso del Ministero della Pubblica Istruzione, le quattro sculture sono state consegnate in deposito al Comune perchè siano ricollocate al luogo a cui furono destinate. Come resulta dai documenti, di cui il Gaye già dette alcuni estratti e che qui completati e corretti si ripubblicano, i marmi della bella porta furono lavorati da Giuliano e Benedetto da Maiano fra il 1476 e il 1481: il primo ricordo del lavoro si trova ai 29 febbraio del 1476 (doc. 1): il 27 novembre del 1481 se ne pagava ai due fratelli il « resto » (doc. 10).

---

[1] Nell'Inventario di Guardaroba del 1666 [A. S. F., Guardaroba, DCCXLI, c. 247] è così descritta: « Una statua di marmo sedente figurata per una Giustizia di mano di Gio: (sic) da Maiano, che stava sopra la porta della sala di s. Bernardo, levata da detto ».

[2] Ai dì 7 di aprile del 1781 pervennero in Galleria dalla Guardaroba Generale il David marmoreo di Donatello e il Battista di Benedetto da Majano: « Una detta simile (statua) minore del naturale, opera di Benedetto da Majano, esprimente s. Gio: Battista con pelle d'agnello sulle spalle, segnata num. 7 »: Archivio della R. Galleria degli Uffizi, filza XIV, ins. 22.

Certo il Vasari non erra nell'attribuire al solo Benedetto i due gruppi dei putti portacandelabri e le figure del Battista e della Giustizia. Questa portava nella mano destra, ora mutila, una spada, che fu messa ad oro da un Giampiero coltellinaio (doc. 6). Così pure lumeggiati d'oro erano gli stipiti della porta (doc. 6) e se ne scorgono ancora qua e là le traccie. Le tarsie delle imposte, con le figure di Dante e del Petrarca, non sono però opera di Benedetto. Una metà fu eseguita da Giuliano da Maiano (doc. 8 e 10), che era peritissimo nel lavoro di commesso, come dimostrano gli armadi della sagrestia delle Messe in S. Maria del Fiore: l'altra metà fu lavorata da Francesco di Giovanni detto il Francione (doc. 8 e 11), eccellente maestro fiorentino di tarsia e di intaglio.

g. p.

1 – 1475/76 febbraio 29.

Operarii opere palatii Populi florentini... stantiaverunt... *Juliano Nardi de Maiano* pro marmore empto et parte facture hostii Audientie Dominationis fl. triginta lar. [A. S. F. Delib. e stanz. degli operai del Palazzo dal 1469 al 1477, attualm. num. 1, c. 7].

2 – 1476/77, febbraio 24.

Ac etiam deliberaverunt quod dictus Jeronimus det et solvat *Piero Laurentii*, pittori, fl. III largos pro uno petio rotundo porfidi ab eo habito pro ianua et porta audientie dominorum [1] in totum... fl. III lar.

Item ordinaverunt quod dictus Jeronimus det et solvat *Bonaccorso Martino (sic)* pro segatura eiusdam *(sic)* petii porfidi fl. I lar. ac etiam det et solvat *Francisco Datti* legnaiuolo pro certo petiolo porfidi ab eo [a]bito in totum lb. II et s. IV in totum... f. 1 l. II s. IV.

[ibid. c. 9].

3 – 1478, dicembre 16.

Item... considerantes fore iustum satisfieri illis qui operas suas in faciendo ianuam marmoream audientie palatii dominorum Priorum adhibuerunt et propterea ne dictis operariis aliquid gravedinis imputari possit circa dictum pretium persolvendum et maxime conservando commune et personas privatas quantum possibile est eligerunt et deputaverunt.... illiusmodi rei peritos intelligentes et bone fame qui secundum eorum iudicium iudicarent quid et quantum dictis magistris pro eorum labore et mercede deberetur... (A. S. F., Delib. degli operai del Palazzo dal 1478 al 1484, att. n. 2, c. 2).

4 – 1478, dicembre 16.

Benedicto Leonardi de Maiano l. 58 s. 10 pro eo dentur Ugholino Nicholai Martelli et soc. Pisis quia dixerunt solvisse per manus voluntatis Antonii de Martellis uni(?) dictorum operariorum. [ibid. c. 48t].

---

[1] Il pezzo rotondo di porfido servì forse per la soglia, dove può vedersi tuttora.

5 – 1480, aprile 20.

Deliberaverunt quod notificetur *Juliano Nardi de Maiano* et *Francisco Joannis alias il Francione* legnaiuoli qui faciunt portam legnaminis audientie super sala dominorum si per quatuor dies ante festivitatem sancti Joannis non posuerint et non perfecerint dictam portam ut dictum est dicti operarii post lapsum dictum tempus nolunt teneri ad accipiendum et non adcipient... Notificatum fuit eisdem per Leonardum... famulum rotellini dicte dominationis [ibid. c. 7].

6 – 1480, novembre 28.

Joanni Antonii, battiloro, l. XXXIV sunt pro mille cento pezi auri misit ex parte interiore ianue audientie dominationis et ad fenestras aule consilii.

Clementi Laurentii, pittoris *(sic)*, l. XX sunt pro eius labore mittendi dictum aurum et picture et expensis dicta de causa.

Bartholomeo Antonii, aurificis *(sic)*, l. XXXVI s. XVI sunt pro ramina *(sic)* et due pille inaurate pro ianua audientie. [4]

Mazeo Joannis Mazei l. XXX sunt pro uno cordone pro dicta ianua audientie.

Andree Joannis Pieri... die 26 octobris l. I s. IV *Antonio Leonardi*, figlio, pro octo fasti marmoris pro janua audientie.

Die 27 octobris l. V s. X *Giampiero* coltellinario pro faciendo auri fine *(sic)* ensis Justitie [ibid. c. 51t].

7 – 1480, dicembre 8.

Joanni Silvestri de Montaguto l. XX sunt pro murare ianuam audientie palatii dominorum intus et extra et fenestram foraminis secreti in aula consilii.

Zanobio Baldi, fabro, l. XXXIII sunt pro billichi ianue audientie dominorum [ibid. c. 52].

8 – 1480, dicembre 9.

Jutiano Nardi de Maiano et socii, legnaiuoli, l. CCCC sunt pro costu et magisterio medietatis ianue legnaminis audientie dominationis.

Francisco Joannis alias *Francione* et socii, legnaiuoli, l. CCCC sunt pro alia medietate supradicte ianue [ibid. c. 52].

9 – 1480, dicembre 21.

Benedicto Nardi de Maiano, scharpellatore, l. CCCCXIX et s. XII sunt pro parte l. MCCCCL pro ianua marmi intus et extra audientie dominorum et hostii necessarii et buche segreti aule consilii defalchato marmore palatii, usque in presentem diem [ibid. c. 52t].

---

[4] Le due palle di rame dorate furono forse adoperate come maniglie per la porta.

10 – 1481, novembre 27.

Intiano et Benedicto Nardi de Maiano l. CCCVIII et s. VI p. sunt pro residuo ianue marmi intus et extra audientie dominationis et pro secreto et ianua necessarii et pro residuo ianue legnaminis audientie videlicet pro medietate eis tangente et pro residuo fregi et architrave aule consilii [ibid. c. 54t].

11 – 1481, novembre 27.

Francisco Joannis alias *Francione*, lignaiuolo, l. LXIV et s. XVIII sunt pro residuo fregi et architrave aule consilii et pro eius parte et portione ianue lignaminis quam fecit audientie dominorum. [ibid. c. 54t].

SOPRINTENDENZA DEI MONUMENTI

FIRENZE. — Cortile di Palazzo Vecchio.

Nel maggio scorso il Sindaco di Firenze proponeva di riaprire le antiche finestre del cortile di Palazzo Vecchio, prospicenti in Via della Ninna. Fu favorevole il parere della Commissione municipale di antichità e Belle Arti ; contrario quello della Commissione conservatrice dei monumenti per la provincia di Firenze, che si ebbe a pronunziare in merito il 16 settembre 1908 e il 16 gennaio 1909. Sottoposta pertanto la controversia al parere della 2a Sezione del Consiglio superiore per le antichità e Belle Arti, questa, all'unanimità, veduta la relazione dell' Ufficio Regionale e considerato che per ripristinare le antiche finestre sarebbe stato necessario demolire le pareti con le quali vennero chiuse le imbotti (nel secolo XVI) distruggendo così le decorazioni e i paesaggi quivi affrescati in occasione delle nozze di Giovanna d'Austria con Francesco I, fece voti affinchè il progetto del Sindaco di Firenze non avesse esecuzione. L'ordine del giorno del Consiglio Superiore fu accolto da S. E. il Ministro Rava.

Anche l'*Associazione per la difesa di Firenze antica*, nella riunione del 29 giugno 1908, su proposta del marchese Filippo Corsini, votava a maggioranza : « che le pitture del cortile di Palazzo Vecchio fossero lasciate al loro naturale deperimento e che non si riaprissero le finestre finchè ne rimanesse traccia ». Gli affreschi furono già restaurati nel 1812. (Cfr. Biadi, *Notizie sulle antiche fabbriche, ecc.*, Firenze 1824, p. 198).

Facciata di S. Salvadore del Vescovato.

Su perizia dell'arch. E. Cerpi, compilata fino dal 10 Gennaio 1905, sono stati iniziati e condotti a termine, nei primi dell'anno corrente, i restauri dei marmi della facciata romanica di S. Salvadore del Vescovato.

Sono state in parte rinnovate le fasce di « verde di Prato » e di

marmo bianco, ai riquadri delle formelle; ripristinato sulle tracce che ne rimanevano il ricorso dello zoccolo in marmo bianco; cambiata la colonna angolare a sinistra della porta d' ingresso e restaurate le altre. Si è pure provveduto a rifermare e completare le tarsie del fregio, rinnovando di sana pianta l'estrema formella, a sinistra della facciata, sul disegno delle originali. In luogo della nuova formella, era prima uno strato di calcina.

I marmi sostituiti a quelli logori e mancanti, sono stati smussati e patinati, fondendo il colore dell' insieme in una tonalità omogenea. La spesa necessaria per i lavori fu sostenuta dal Ministero della Pubblica Istruzione, contribuendovi anche mons. A. M. Mistrangelo, arcivescovo della città.

S. SEVERO A LEGRI. — Pala Robbiana.

Nella notte dal 13 al 14 gennaio 1903 scomparve il bassorilievo robbiano rappresentante la *Pietà*, murato nel 1890 entro l'Oratorio della Compagnia della SS. Annunziata, presso l'antica pieve di S. Severo a Legri. Il bassorilievo originariamente esisteva in un tabernacolo posto lungo una stradella che conduce al Castello di Legri. Rimostranze minacciose di popolo ne impedirono sempre il trasporto tra le mura della pieve, ove la vigilanza sarebbe stata maggiore e più difficile il trafugamento.

Del furto diede già notizia questa Rivista (cfr. anno 1903, p. 39), riproducendo una fotografia del bassorilievo (Ibid., p. 53).

Per le accurate indagini della P. S. i trafugatori vennero scoperti e i frammenti della pala ricuperati nel settembre di quel medesimo anno 1903.

In questi giorni, dopo le necessarie riparazioni, eseguite dal R. Opificio delle Pietre Dure, il bassorilievo è stato accolto nel Museo di S. Marco, essendo quell'opera d'arte divenuta esclusiva proprietà governativa, in seguito all'atto di cessione stipulato il 26 settembre 1891 fra il march. Guido Mannelli-Riccardi e il Ministero della Pubblica Istruzione.

AREZZO. — Chiesa di S. Agostino.

Col concorso del Ministero della Pubblica Istruzione e del Ministero di Grazia e Giustizia si è provveduto a rendere completamente visibile il pregevole affresco dell'*Annunziazione* dipinto da Spinello nella ex-Cappella annessa alla Chiesa di S. Agostino.

L'affresco decorava anticamente il fondo e l' imbotte di una nicchia da altare; ma in progresso di tempo, ridotto quel sacro luogo ad uso di canonica, il dipinto fu tagliato per metà dall' impostatura di un pavimento, in modo che la parte superiore rimase prospiciente in una camera del primo piano, mentre la parte inferiore fu nascosta nella sottoposta cantina.

PÈLEO BACCI.

R. OPIFICIO DELLE PIETRE DURE

Restauro dell'Oceano di Giambologna.

Fino dal 1907, in seguito ad accordo fra il Ministero della R. Casa e quello della Pubblica Istruzione, fu tolta dalla fontana detta dell' Isolotto nel R. Giardino di Boboli, la statua dell' Oceano di Giambologna, che abbisognava di alcuni lavori di restauro e di consolidamento. I lavori furono eseguiti nel R. Opificio delle Pietre Dure: compiuti nel marzo del corrente anno, il Direttore dell' Opificio cav. E. Marchionni ne informò il Ministero con relazione donde sono tolte le notizie che seguono.

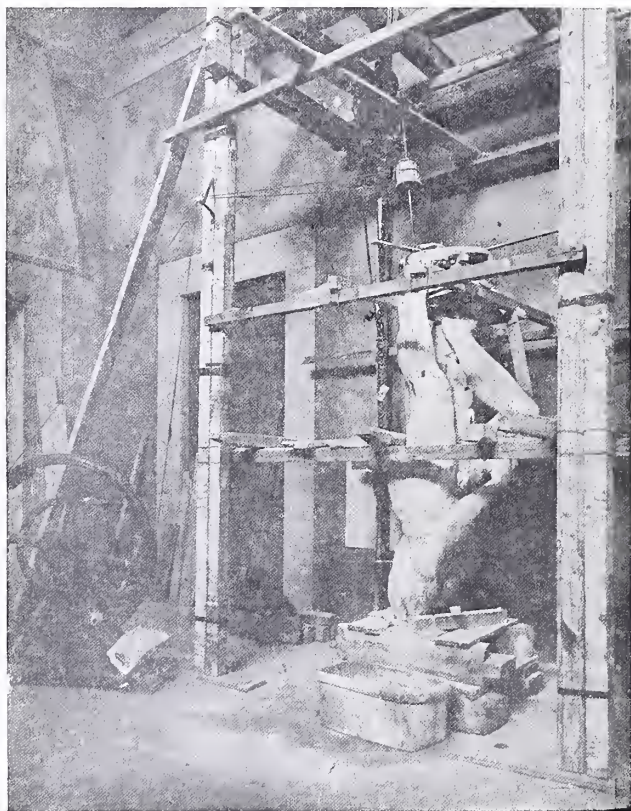
« Il colosso rotto al malleolo e sotto il ginocchio della gamba sinistra con rottura incipiente sopra la metà posteriore della coscia nella stessa gamba; parimente rotto a metà del piede ed al malleolo della gamba destra, la cui rottura si estende al corpo dell' aggruppato delfino, fu restaurato precedentemente e in tempo non lontano, quantunque io non abbia curato ricercarne la data.

Posizione delle staffe e dei perni nella statua dell'*Oceano*.

Tal restauro fu praticato sostenendo la parte superiore del colosso con un grosso palo di ferro che infisso nel plinto andava a conficcarsi nel gluteo destro, e diramandosi a squadra ad un terzo della sua altezza s' introduceva nel corpo del delfino.

Il plinto, rotto anch'esso e frantumato, era stato ridotto a minime proporzioni e sottilissimo, dandogli pianta circolare, racchiusa in una cassetta di rame, la quale con largo foro dava passaggio a quel grosso palo di ferro che aveva il suo punto fisso nel plinto, nuovamente creato

in più proporzionata forma dal blocco di marmo che al colosso serviva di basamento ed alla cui superficie appariva incassata, ma alquanto sporgente, la circolare cassetta di rame.

Ognuna delle rotture era ricongiunta con staffe di rame all'esterno. Certamente i mezzi ed i modi adoperati per operare il detto restauro non

L'*Oceano* di GIAMBOLOGNA durante il restauro.

dovettero rispondere al bisogno, perchè molte delle parti rotte furono ricongiunte togliendo quel marmo che dava qualche, benchè lieve, ostacolo.

Nell'odierno restauro mi partii dal concetto di occultare ogni mezzo ed ogni modo usato nel consolidamento e rimettere esattamente il colosso nella forma originale.

A tale effetto un pernio di ferro della lunghezza di m. 1.82 e del diametro di m. 0.08, chiuso ermeticamente in un aderente tubo di ottone

per impedire qualunque effetto di ossidazione, a partire dal plinto raggiunge l'altezza del femore, mentre una grossa staffa di ferro stagnato, internata nel marmo ad impedire il proseguimento dell'incipiente rottura sopra accennata nella coscia, solidifica la parte sinistra. A destra, un pernio lungo m. 0.57 ferma la testa del delfino al plinto; un secondo, lungo m. 0.38, riunisce i due pezzi del piede; un terzo ricongiunge il tallone alla gamba, un quarto, lungo m. 0.48, consolida il delfino. Tutti questi perni, del diametro di centimetri tre, sono rivestiti come l'altro di tubo di ottone.

La posizione di ciascuno di questi perni, necessariamente voluta in andamento opposto a quello della rottura, è più o meno per tutti obliqua: ciò facendomi dubitare che la loro resistenza non sarebbe stata sufficiente a sostenere la massa marmorea soprastante, quantunque il colosso piantando sul piede sinistro sembri avere quell'equilibrio che naturalmente prende il corpo umano in tal posizione, per escludere ogni pericolo, feci introdurre un quinto pernio di m. 0.98 e del diametro di c. 3, che puntando nel plinto sopra la metà della sua grossezza, si eleva verticalmente o quasi, traversando ogni rottura e rimanendo con le due estremità a contrasto con la solidità del marmo.

Tassellate quelle parti per le quali fu necessario introdurre qualcuno dei perni dall'esterno, e riempiti i vuoti lasciati dalle staffe del precedente restauro, il colosso è ritornato nella sua forma originale, nascondendo in sè stesso la complicata opera di restauro.

E poichè essa perciò sarebbe rimasta ignorata, ho creduto bene darne agli studiosi notizia, riproducendo ad illustrazione di quanto ho detto due fotografie che dimostrano il modo tenuto nell'eseguire il restauro e la posizione delle staffe e dei perni ».

EDOARDO MARCHIONNI.

OPERA DI SANTA CROCE

Vari ed importanti furono i lavori di consolidamento e restauro eseguiti durante gli ultimi tre anni nell'interno del Tempio di S. Croce, a cura dell'Opera e col contributo del Comune e del Ministero della Pubblica Istruzione.

La vasta tettoia che copre le navate minori fu ripristinata in larga scala con ricambio di grañ parte dei legnami che ne costituiscono l'armatura e che trovavansi in condizioni pericolanti.

Venne accuratamente rimessa alla vista l'antica policromia che ornava le travature ed i correnti.

Fu tolto il color bianco posticcio dalle grandi arcate lungo le navi minori, e da quelle intermedie che sostengono la tettoia, riportando le

mostre delle medesime a finte bozze di pietra, sulle tracce che vennero rinvenute.

Interessante è la decorazione murale a buon fresco, scoperta sotto agli strati di bianco, nelle pareti e negli archi dell' ultima campata della navata minore di mezzogiorno in prossimità del transetto.

Venne scoperta pure la decorazione murale in un finestrone di una delle campate della navata di tramontana e poco discosto due grandi lunette in affresco con l'*Incoronazione della Madonna* ed altre figure di Santi e di Angioli.

Una anzi delle suddette lunette fu scoperta solo parzialmente, essendovi addossato l' organo.

Tali pregevoli decorazioni rinvenute stanno a dimostrare il motivo di ornamentazione delle pareti interne del corpo della Chiesa.

Nella parete del transetto che guarda a tramontana, fu abbattuto un muro posticcio che chiudeva la luce di una grande finestra circolare, provvista dell' antica vetrata con piccoli cristalli tondi disposti a ventaglio e di variati colori.

Furono restaurate quattro vetrate storiate che erano in pessimo stato e cioè quelle appartenenti ai grandi finestroni delle Cappelle della navata di mezzogiorno.

Molti lastroni tombali che ricoprono le antiche sepolture subirono notevoli restauri e principalmente quelli che si trovano nella nave minore di mezzogiorno.[1]

Con la remozione dei medesimi venne via via rinnovato il pavimento e risanato con uno spesso strato di ghiaia che ne forma il vespaio.

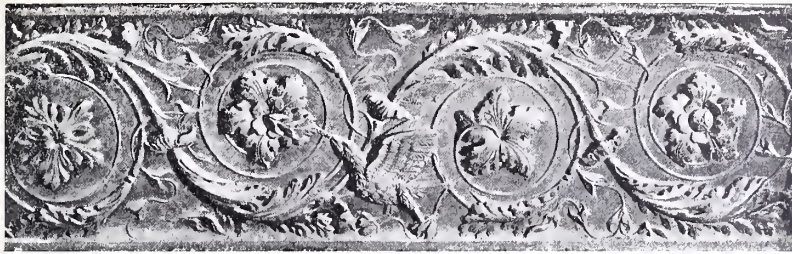
---

[1] Dei restauri ai lastroni tombali, eseguiti dal R. Opificio delle Pietre Dure, sarà reso minuto conto nel prossimo fascicolo.

EZIO CERPI.

Per abbondanza di materia, la « Bibliografia » è rimandata al prossimo numero.

Direttore-responsabile: Dott. GIOVANNI POGGI.

Firenze, 1909. — Stabilimento Tipografico Aldino, diretto da L. Franceschini.

A Commentary upon Vasari's Life of Jacopo dal Casentino

Besides the Madonna of the Mercato Vecchio, Vasari ascribes, as I have already noted, two other Tabernacles in Florence, to Jacopo dal Casentino: one « su 'l canto della piazza di San Niccolò della via del Cocomero », the other « a' Tintori quello che è a Santo Nofri su'l canto delle mura dell'orto loro, dirimpetto a San Giuseppo ». The former of these two tabernacles was rebuilt in the seventeenth century, in the taste of the time: the latter still remains at the corner of the present Via dei Malcontenti and the Via delle Casine, facing the church of San Giuseppe. Little now remains of the frescoes which once decorated the latter tabernacle, except the heads of a Virgin enthroned between two angels: these traces, however, have nothing of the primitive character of the « Madonna of a the Mercato Vecchio », but betray the hand of a Giottesque painter working in the later half of the 14 th century. A contemporary inscription which is still to be seen in the wall near by, records how « le mura dell'orto », in which this tabernacle was originally set, were erected in 1398. It is not improbable that the tabernacle itself was erected at the same time. From other traces of painting still to be seen on the splays of this tabernacle, it is evident that the original frescoes were largely repainted

in the 16th century. Vasari, by a slip of the pen, states in the second edition of 1568, that Jacopo dal Casentino executed « ...il Tabernacolo della Madonna di Mercato Vecchio, con la tauola a tempera, e similmente quello sul canto della piazza di S. Niccolò della via del Cocomero, che pochi anni sono l'uno, e l'altro fu rifatto da peggior Maestro, che Iacopo non era. Et a i tintori quello, che è a S. Nofri..., etc. ». Vasari doubtless intended to record that this last tabernacle, and not the « Madonna of the Mercato Vecchio », had already been re-made in his day.

Another painting, which Vasari ascribes to Jacopo dal Casentino, namely « un S. Luca che ritrae una Nostra Donna in vn quadro », executed for the Compagnia di San Luca, has been shown by Milanesi to have been painted by Niccolò di Piero Gerini, in 1383. [1]

The brief notice which Vasari makes in the first edition of the « Lives » regarding certain paintings which Jacopo dal Casentino executed in the church of San Michele in Orto at Florence, in the second edition is elaborated into the following notice: — « Essendosi condotte a fine le volte d'Or S. Michele, sopra i dodici pilastri, e sopra esse posto vn Tetto basso alla saluatica, per seguitare quando si potesse la fabrica di quel palazzo, che haueua a essere il granaio del comune; fu dato a Iacopo di Casentino, come a persona all'hora molto pratica, a dipignere quelle volte; con ordine che egli vi facesse, come vi fece, con i patriarci, alcuni profeti, e i primi delle Tribù, che furono in tutto sedici figure in campo azzurro d'oltramarino, hoggi mezzo guasto; senza gl'altri ornamenti: fece poi nelle facce di sotto, e ne i pilastri molti miracoli della Madonna, e altre cose, che si conoscono alla maniera ». [2]

The paintings on the vault of Or San Michele, of which

---

[1] VASARI, ed. Sansoni, Vol. I, p. 675, note.

[2] VASARI, ed. 1568, Vol. I, p. 210.

Vasari here speaks, still exist in a more or less damaged state, having been brought to light, a few years ago, from under the white-wash. They consist, not of 16, as Vasari states, but of 24, full-length figures of prophets, patriarchs and chiefs of the Tribes; each being placed in a separate section of the vault, on a blue ground powdered with gilt stars. On the soffits of the arches supporting the vault, are a series of half-length figures of saints; and on the two arches above the entrance door-ways are a further series of small whole-length figures. Lastly, in the sunk, niche-like panels which decorate the faces of the two central piers and the lateral plasters of the church, are a series of whole-length figures of saints; many of which have a story from the legend of the saint in question, painted below the figure. A few of these niche-like panels, however, appear never to have been decorated; and a few are now filled by paintings on panel by Lorenzo di Credi, Sogliani, and other masters of the 15th and 16th centuries. Whereas the whole-length figures on the vault appear to be the work of a single hand; the figures in these niche-like panels were evidently painted at various times, and by different masters. Below the figure of S. Michael, immediately to the left, on entering the church by the right-hand door-way, is a mutilated dedicatory inscription bearing the date, MCCCLX[XX]VIII. The figure of the Magdalene, on the further of the two central piers, is evidently the work of Giovanni dal Ponte; and was doubtlessly executed during the earlier part of the 15th century.[1] It appears from an ordinance of the « Consiglio Maggiore » of the Florentine Republic, that on 11th February, 1397-8, the Signoria empowered the « Capitani » of Or San Michele to set apart out of their revenues, an annual sum of Lire 720 di piccioli, for three years, to be expended

---

[1] Cp., also, the documents printed by Dr. Sirén, in his « *Giottino* », Leipzig, 1908, p. 99.

upon the decoration of the said oratory, as well on the paintings of the vaults and walls, and on the glazed windows; as in other pious and spiritual works for the decoration of the aforesaid oratory ». From this, we may conclude that the frescoes on the vault of Or San Michele were begun not earlier thom the year 1398, and that they were probably completed not later than 1401. The document in question runs thus:

Firenze: R. Archivio di Stato. Arch. dei Consigli Maggiori; Provvisioni, Registri, num. 86, dal 29 Aprile 1397 al 22 Marzo 1397-8.
fol. 330 recto.

In dei nomine amen. Anno incarnationis domini nostri Yesu Christi millesimo trecentesimo nonagesimo septimo Indictione sexta die undecimo mensis Februarij Consilio populi mandato magnificorum dominorum dominorum Priorum Artium et Vexilliferj Iustitie populj et comunis Florentie preconis conuocatione campaneque sonitu in palatio populi Florentinj more solito congregato [etc.].

Nerj Viuianj notarius scriba Reformationum Consiliorum populi et comunis Florentie in presentia de voluntate et mandato offitij dictorum dominorum Priorum et Vexilliferj legi et recitaui in ipso consilio et coram Consiliarijs in eo presentibus vulgariter distinte et ad intelligentiam infrascriptas petitiones et provisiones et quamlibet earum deliberatas et factas prout inferius continebitur [etc.].

Pro parte Capitanorum venerabilis sotietatis orti sancti Michaelis de Florentia reuerenter exponitur vobis Magnificis dominis dominis prioribus Artium et Vexillifero Iustitie populi et comunis Florentie Quod ipsi intendentes circa expedientia sotietati predicte et ea que possunt respicere tam salutem animarum quam augmentum deuotionis ad ipsam sotietatem quam etiam piam et spiritualem deuotionem omnium florentinorum erga sotietatem predictam non vident melius opus fierj quam ultra ea que iam facta sunt ornare oratorium dicte sotietatis et illud opportunis ac debitis ornatibus decorare et quod hoc de facili aut in breuj tempore fieri non potest et maxime nisi fiat prouisio infrascripta Quare supplicant et reuerenter petunt

quatenus vobis dominis predictis placeat et velitis opportune prouidere et facere soleniter reformarj quod ex redditibus et prouentibus percipiendis decetero in tempore trium annorum initiandorum die primo mensis Martij proxime futuri In oratorio supra dicto seu eius occasione vel respectu tam ex venditione candelarum adminutum tam ex oblationibus Artium dicte civitatis et seu aliter quomodocumque expendantur et conuertantur et expendi et conuerti possint et debeant quolibet anno dictorum trium annorum libre septingente viginti florenorum parvorum videlicet quibuslibet duobus mensibus libre centum viginti florenorum parvorum solummodo et dumtaxat in ornamentis et pro ornamentis dicti oratorij tam in picturis voltarum et parietum et in fenestris vitreis dicti oratorij quam in alijs pijs et spiritualibus causis pro ornamentis oratorij supra dicti, et cuiuslibet eius partis et non in aliam causam seu vsum sub pena librarum centum florenorum parvorum comuni Florentie applicanda pro quolibet Capitanorum dicte sotietatis et pro qualibet vice contra faciente et seu fieri faciente et cuilibet etiam camerario contra predicta soluenti et expendenti [etc.].

The frescoes on the vault of Or San Michele are plainly the work of a painter whose manner has a certain affinity with that of Spinello Aretino, but who, essentiatly, stands in closer relationship with the group of painters, of which Giovanni dal Ponte and Bicci di Lorenzo are the principal figures, and in whose work Giottesque art reached its last phase. Stylistically, they may well have been executed during the three years, 1398 to 1401, which the foregoing document refers. Moreover, as I have said, they appear to be the work of a single hand. The figures on the two detatched piers, and on the lateral pilasters of Or San Michele, were already begun, as we have seen in 1388, and were never entirely finished. The following documents show that these frescoes were still in progress, during the year 1403, and that were executed at the cost of various private and public donors.

Firenze: R. Archivio di Stato. Arch. dei Capitani di Or San Michele, num. 17, Libro di Deliberazioni, Partiti e Stanziamenti, dal 3 Novembre 1402 al 31 Agosto 1403, scritto dal notaio Ser Paolo di Ser Francesco.

[*Senza paginatura.*]

die VJ Aprilis [1403]

[*In margine*] In fauorem Siluestrj Ceffinj et Johannis Sernigij.

Supra dicti dominj capitanei.... seruatis seruandis providerunt quod figura sancti Helie pertinens ad fratres ordinis sancte Marie de Carmello eleuetur et ponatur [sic] ibi iuxta illam figuram Camposorum ponatur illa dictorum fratrum Et quod in medio pilastrj possit pingi imago sancti Niccholaj sumptibus et expensis Siluestrj Lodouici et Johannis ser Nigij comunibus expensis absque ullo signorum [*sic, pro signo*] armorum eorum.

Die XXIIJ aprilis

Item similj modo prouiderunt Quod omnia et quecumque arma ciuium vbicumque posita in dicto oratorio ex toto tollantur et remoueantur ita quod in dicto oratorio nullum signum appareat.

Of the paintings at Arezzo ascribed by Vasari to Jacopo dal Casentino, one alone is now visible; the fresco of the dead Christ with the Virgin, S^t^ John, S^t^ Bartholomew and S^t^ Donatus, in the church of San Bartolommeo. Messrs Crowe and Cavalcaselle have remarked the close resemblance in style of that fresco, with two figures of S^t^ Francis and S^t^ Domenic painted on one of the piers of the Pieve, and with a « Pietà » over the door of the ancient confraternity of Santa Maria della Misericordia, in that city.[1] All these paintings are clearly works of the Aretine school of the latter part of the 14th century, and have nothing in common with the « Madonna of the Mercato Vecchio », or the signed picture in

[1] *Storia della Pittura in Italia*, ed. Le Monnier, Vol. II, pp. 426-7.

the collection of Don Guido Cagnola. Other works of this school of Arezzo, contemporary with Spinello Aretino, have recently been brought to light, in the course of the restoration of the church of San Francesco at Arezzo: and if the proposed restoration of San Domenico is, undertaken, some of the frescoes in that building which Vasari ascribed to Jacopo dal Casentino, may also be recovered. But the stylistic discussion of this group of frescoes is beyond the scope of the present article.

One thing, however, is self-evident, that the Jacopo dal Casentino, who was one of the founders of the Compagnia di San Luca in 1339, could not have painted the frescoes on the vault of Or San Michele, in 1399-1401. But there is another circumstance to be noted in this regard. To the « Life » of Jacopo dal Casentino, as it appears in the second edition of 1568, Vasari has prefixed a portrait of the painter, and adds in conclusion: « Il suo ritratto era nel Duomo Vecchio [di Arezzo] di mano di Spinello in una storia de' Magi ». Now according to the evidence of contemporary documents, a certain « Jacopo di Landino, painter of Arezzo », was living in that city, at the close of the 14th century, and in personal relations with Spinello Aretino.

The documents in question are a series of notarial instruments preserved in the « Protocolli » of Ser Bartolommeo di Ser Taviano, in the Archivio di Stato, at Florence. Of this series, the first two are dated 28th March, 1378, and were executed at Arezzo, in the house of the notary who ingrossed them. It appears from the former, that whereas by a writing in the hand of Ser Guadagnesco di Giovanni di Dolfo, notary of Arezzo, Jacopo di Landino, painter, of Arezzo, is under obligation to pay to Domenico di Mico, of Arezzo, the sum of 18 fiorini d'oro, as the balance of the dowry of his sister, Monna Angela, wife of the said Domenico; the latter, consenting that greater security should be given to his wife, in regard to her dowry, promises Jacopo to expend the said 18 fiorini, together with 2 other fiorini, in the purchase of a

house, land, or vineyard, to be held in mortgage for the restitution of the said dowry. By the latter, Domenico acknowledges the receipt of 10 fiorini d'oro, loaned to him by Jacopo, and repayable at the pleasure of the lender.

According to the third document in this series, which was executed at Arezzo, on 27th February, 1379, Donna Trenga, widow of Giovanni di Fino, lets to Jacopo di Landino, painter, of the contrada di San Gregorio, in Arezzo, the half of a house, as a dwelling for himself and his wife, situated within the city of Arezzo, and in the contrada dei Pescioni, near the Castle, for five years, at a yearly rent of 2 1/2 florins; which rent, the said Monna Trenga acknowledges to have received from the said Jacopo.

By the fifth document, bearing the same date as the foregoing, Monna Trenga acknowledges from Jacopo di Landino a loan of fiorini 20, to be set apart towards the dowry of her daughter, Monna Casparra, and repayable within the space of five years. On the 23rd June, of the same year, this document was cancelled by the consent of both parties.

Firenze: R. Archivio di Stato: Rogiti di Ser Bartolommeo di Ser Taviano; Protocollo dal 3 Marzo 1375 al 27 Febbraio 1379: segnato B. 905.

fol. 44 tergo.

[*In margine*] Jacopi landinj pictoris de Aretio pactum.

Eodem anno [MCCCLXXVIIJ] die XXVIIJ Martij. Actum Aretij in domo mei notarij infrascriptj presentibus Gianotto olim dominj Grullj et Clerico olim Cambij de Libbia comitatus Aretij apparere dicitur manu Ser Guadagneschi olim Johannis Dolfj notarij de Aretio | quod Jacobus olim Landinj pictor de Aretio obligatus est et tenetur dare et soluere Domenicho olim Michi contrate Montis tinj seu Classi magistri Bongiannis de Aretio decemocto florenos auri pro complemento solutionis dotis domine Angele filie olim dictj Landinj et vxoris dictj Dominici | prout in dicto instrumento manu dictj Ser Guadagneschi notarij latius continetur. |

Nunc autem dictus Dominicus volens magis cautum esse eidem domine Angele de dotibus suis promisit et conuenit dicto Jacobo presenti et stipulantj pro se et suis heredibus dictos XVIIJ florenos auri et duos alios florenos vltra dictam quantitatem expendere et conuertere in emptione domus terre uel vinee que sit et esse intelligatur proprie obligata et ypotecata pro dotibus dicte domine Angele et earum restitutione Et insuper pactum fecit dicto Jacobo presenti et stipulanti ut supra dictos XVIIJ florenos auri sibi Jacobo non petere nisi in casu et pro emptione domus terre vel vinee | et non ex alia causa ipsos XVIIJ florenos auri petere vel exigere possit Quod si non obseruauerit promisit eidem Jacobo soluere nomine pene duplum dicte quantitatis solennj stipulatione promissa etc. sub obligatione sui et suorum bonorum etc. Renuntians etc. que Jurauit etc. guarantans etc.

[*In margine*] Emsilem.

Dicta die et loco et presentibus testibus suprascriptis dictus Dominicus fuit confessus habuisse et recepisse a dicto Jacobo ex causa mutuj decem florenos auri quos ipse Dominicus promisit reddere et restituere eidem Jacobo | ad omnem petitionem et voluntatem ipsius Jacobj Quod si non obseruauerit promisit soluere nomine pene duplum solennj stipulatione promissa etc. sub obligatione sui et suorum bonorum etc. Renuntians etc. que Jurauit etc. guarantans etc.

fol. 90 tergo.

[*In margine*] Jacobi landinj pictoris.

Eodem anno [MCCCLXXIX] die XXVIJ mensis Februarij Actum Aretij in domo infrascripta infrascripte domine Trenghe | presentibus Brunaccio olim Thostanj et Gallo olim Petrj de villa Penetj comitatus Aretij et Angelo olim Nucij de Peneto predicto habitatore in cassato Podij sancti Donati de Aretio testibus etc. Domina Trenga vxor olim Johannis Finj de Aretio contrate Pescionis | locauit et concessit ad pensionem Jacobo pictorj olim Landinj contrate sancti Gregorij de Aretio presenti et conducentj pro se et suis heredibus | medietatem vnius domus pro indiuiso cum altera medietate et habitatione dicte dimidie domus positam in ciuitate Aretij contrata

Pescionum iuxta rem Ser Angelj Vannis Cauallj et rem fraternitatis sancte Marie de Aretio et rem Gorj Landinj de Aretio et burgum aretij et heredes Treçi de sancto Polo et alios fines etc. ad pensionem pro quinque annis incipiendis in kalendis Martij proxime venturi quam medietatem domus promisit dicta domina dicto Jacobo presenti et stipulantj ut supra non tollere toto dicto tempore nec alteri locare vendere uel alienare nec aliquem contractum facere cuius pretextu presens locatio infringatur | quo minus ipse Jacobus et vxor sua vna simul cum ipsa domina Trengha simul habitare non possint in dicta domo sed defendere etc. pro pensione et nomine pensionis duorum florenorum cum dimidio pro quolibet anno | Quam pensionem totam et integram dicta domina Trenga pro dictis quinque annis fuit confessa habuisse et recepisse a dicto Jacobo | Renuntians exceptioni dicte pensionis non habite et non recepte etc. et omni exceptioni Que omnia dicta domina promisit seruare etc. sub pena duplj quantitatis dicte pensionis solute solennj stipulatione promissa etc. sub obligatione et ypoteca sui et suorum bonorum etc. que omnia jurauit etc. guarantans etc.

[*In margine*] Emsilem Jacobi.

Dicta die loco et presentibus testibus suprascriptis dicta domina Trengha fuit confessa habuisse et recepisse mutuo a dicto Jacobo olim Landinj pictore de Aretio dante et mutuante in pura et vera sorte vigintj florenos auri conuertendos in subsidium dotis domine Casparre filie sue | Quos quidem viginti florenos auri dicta domina Trengha promisit et conuenit dicto Jacobo presenti et stipulantj pro se et suis heredibus reddere et restituere eidem Jacobo hinc ad quinque annos proxime venturos sub pena dupli etc. sub obligatione sui et suorum bonorum etc. Renuntians exceptioni dictorum XX florenorum non habitorum non sibi numeratorum traditorum et mutuatorum ex causa predicta et omni alij exceptioni etc. que Jurauit etc. guarantans etc.

M IIJ^c^ LXXVIIIJ die XXIIJ Junij cancellate sunt due predicte abbreviature de voluntate dictorum contrahentium confitentium eis vni ab altero esse satisfato etc. promictentes etc. sub pena dupli etc. sub obligatione etc. presentibus Gianotto dominj Grullj et Vannucio Venturucij de Aretio testibus.

The last three of this series of notarial instruments are dated 28th July, 1386, and were executed at Arezzo in the house of Ser Alesso di Vanni, and in the presence of the said Ser Alesso and Spinello di Luca, painter of Arezzo, as witnesses. By the former of these, Nanni di Minuccio, painter, of Arezzo releases Jacopo di Landino, painter, and Angelo di Ser Amideo of the Arte dei Rigattieri, citizens of Arezzo, from a debt of 20 fiorini d'oro; in which sum they were indebted to the said Nanni, by virtue of an instrument engrossed by Ser Donato di Brunello. Unfortunately, this document is lost: only a single fragment (segnato D. 140), for the years 1380-81, has been preserved in the Archivio di Stato, at Florence, of the « protocolli » of Ser Donato di Brunello.

By the second, Jacopo di Landino promises to repay to Nanni di Minuccio, a loan of 15 fiorini d'oro, on the feast of San Donato, one year hence. Appended to this instrument are three attested receipts. From these, it appears that Nanni di Minuccio received from Jacopo di Landino, on 7th February 1387, the sum of 11 fiorini d'oro; on 16th July 1400, the sum of 2 fiorini d'oro; and on 8th July 1400, a final sum of 2 fiorini d'oro.

By the third of these instruments, Angelo di Ser Amideo promises to repay to Jacopo di Landino, a loan of 5 fiorini d'oro, on the feast of San Donato, one year hence. This debt was paid, and the bond cancelled, on 21th August, 1390.

Firenze: R. Archivio di Stato. Rogiti di Ser Bartolommeo di Ser Taviano; Protocollo dal 10 Marzo 1379 al 22 Ottobre 1391; segnato B. 906.

fol. 124 recto.

[*In margine*] Jacobi Landini absolutio.

Eodem anno [M CCCLXXXVJ] die XXVIIJ Julij Actum Aretij in domo habitationis Ser Alessi Vannis sito in contrata sancti Gregorij presentibus ipso Ser Alesso et Spinello olim Luce pictore de

Aretio testibus etc. Nannes olim Minucij pictor de Aretio absoluit et liberauit Jacobum olim Landinj pictorem et Angelum ser Amadej de Arte pannorum veterum cives Aretij a debito XX. florenorum auri ad quod dicuntur obligatj eidem Nannj manu ser Donatj Brunellj notarij Aretini uel alterius notarij et generaliter ab omni eo quod eis uel alteri eorum petere posset quocumque iure uel causa vsque in presentem diem excepto a debito infrascripto et dictus Angelus absoluit dictum Nannem ab omni eo quod sibi petere posset quocumque iure vel causa vsque in presentem diem confitentes vnus ab altero fuisse et esse integre satisfactus etc. Quam absolutionem promiserunt firmam habere etc. sub pena dupli etc. sub ypoteca et obligatione sui et suorum bonorum etc. Renuntiantes etc. guarantantes etc.

Oicta die loco et testibus dictus Jacobus Landinj promisit dicto Nannj Minucij pictorj presenti et stipulantj pro se et suis heredibus causa mutui dare et restituere dicto Nannj quindecim florenos auri | a festo sancti Donatj proxime venturo | inde ad vnum annum proxime et immediate secuturum quos XV florenos auri dictus Jacobus fuit confessus habuisse mutuo a dicto Nanne Quod si ut dictum est non obseruauerit promisit soluere nomine pene duplum etc. cum refectione dapnorum et expensarum etc. sub ypoteca et obligatione sui et suorum bonorum etc. Renuntiantes etc. que jurantes etc. guarantantes [etc.].

[*In margine a sinistra*] Nannis Minucij pictoris mutuum.

M.° IIII^{c} die XVJ Julij. presentibus Piero Johannis et Marcho Luce testibus etc. dictus Nannes Minucij habuit a dicto Jacobo duos florenos auri de dicta summa et de quibus duobus eum absoluit reseruato sibi jure in residuo duobus florenis auri.

[*In margine a destra*] M IIII^{c} die VIIIJ Julij presentibus Mariotto Ser Charllj et Antonio Andre[e] de Catenaria dictus Nannes fuit confessus habuisse a dicto Jacobo duos florenos auri et eum absoluit e[t]dededit in licentiam cancellatam dictam abbreviaturam.

Anno domini M° III^{c} LXXXVIJ die VIJ februarii februarii (sic) presentibus Ser Alesso Vannis et Gianotto dominj Giullj testibus dictus Nannes habuit et recepit dicte summe in presentia mei notarii

et testium predictorum X | florenos auri de quibus eum absoluit etc. reseruato sibi jure in IIII° florenis contra dictum Jacobum.

[*In margine*] Jacobj landinj pictoris.

Dicta die et loco etc. presentibus testibus suprascriptis dictus Angelus ser Amadej promisit restituere dare et soluere causa mutuj dicto Jacobo Landinj presenti et stipulantj pro se et suis heredibus quinque florenos auri a festo sancti Donati proxime venturo inde ad vnum annum immediate secuturum | quos V florenos auri dictus Angelus fuit confessus habuisse mutuo a dicto Jacobo Quod si ut dictum est non obseruauerit promisit soluere nomine pene duplum etc. cum refectione dapnorum et expensarum etc. sub ypoteca et obligatione sui et suorum bonorum etc. Renuntians etc. guarantans Jurauit etc.

M° III^{c} LXXXX die XXJ mensis Augustj presentibus Johanne olim Simj spetiario et Laurentino Johannis pictore testibus etc. cancellata de voluntate dictj Jacobj Landinj confitentis se esse integre satisfactum a dicto Angelo promictens etc. sub pena dupli etc. sub obligatione etc. Renuntians etc. [1]

---

[1] Since transcribing the foregoing documents, my attention has been called to the following annotations preserved among the « Carte Milanesi » in the Biblioteca Comunale, at Siena, and printed by Count Carlo Gamba in the appendix of Documents, following his article on « Giovanni Dal Ponte, » in the « Rassegna d'Arte, » for December, 1904, Vol. IV, p. 186:

« Archivio di Stato, Firenze.

22. Rogiti di Cecco di Bindaccio d'Arezzo.

Protocollo 1379-1393, carte 124, anno 1386.

Presenta tra gli altri testimonii: Spinello del fu Luca d'Arezzo pittore; Nanni del fu Minuccio pittore d'Arezzo libera e assolve Jacopo del fu Landino pittore dal debito di 20 fiorini d'oro, al quale si era obbligato.

23. Anno 1390:

Angelo di Ser Amadore confessa di avere avuto in prestito 5 fiorini d'oro da Jacopo di Landini pittore ».

No « protocollo » of Ser Cecco di Bindaccio of Arezzo for the years

Our knowledge of the Aretine school at the close of the 14th century, is so limited, that I may take this opportunity to print two other notarial instruments, to which « Lorentino di Giovanni di Tura, painter of Arezzo », a witness to one of the foregoing documents, was a party. By the first of these instruments both of which were executed at Arezzo, on 1st August, 1395. Lorentino lets the half share of a garden, situated within the city of Arezzo, to Ambrogio di Giovanni da Radicondoli, for four years, at a yearly rent of 10 soldi. By the second, he acknowledges the receipt of a loan of 2 fiorini d'oro from Ambrogio, repayable in three years.

Firenze: R. Archivio di Stato. Rogiti di Ser Bartolommeo di Ser Taviano: Protocollo dal — Dicembre 1392 al 12 Agosto 1404; segnato B. 907.

fol. 42 tergo.

[*In margine*] locatio Laurentinj pictoris.

Eodem anno [M CCCLXXXXV] die primo mensis Augustj Laurentinus filius olim Johannis Ture pictor de Aretio locauit ad pensionem seu censum Ambrogio olim Johannis de Radicondolj habitatorj Aretij presenti et conducentj pro IIIJa annis hodie inceptis medietatem vnius ortj quam habet pro indiuiso cum Christofano eius fratre positam in ciuitate Aretij in contrata de Stufo iuxta vias comunes a duabus partibus et iuxta ortum prepositj ecclesie aretine et alios fines quam medietatem dictus Laurentinus promisit dicto conductorj toto dicto tempore non tollere etc. sed ab omni persona defendere etc. Et hoc pensione decem solidorum denariorum pro quolibet anno

---

1379-1393 is preserved in the Archivio di Stato at Florence: the three « protocolli » of this notary which are extant, are for the years 1331-1340.

On the other hand, it is evident that the former of the foregoing annotations of Milanesi refers to the first, and the latter annotation to the last, of the series of notarial instruments printed above, from the « protocollo » of Ser Bartolommeo di Ser Taviano, for the years 1379-1393, fol. 124 recto, etc.

quam pensionem seu censum dictus locator fuit confessus habuisse a dicto conductore pro dicto tempore IIIJ° annorum Et promisit dictus conductor dictam medietatem ortj bene colere et laborare et in fine temporis predictj eidem locatorj relaxare liberam et expeditam et non peioratam sed melioratam Que omnia promiserunt sibi ad inuicem vnus alteri et e contra firma et rata habere etc. sub pena trium librarum denariorum et sub ypoteca et obligatione sui et suorum bonorum etc. Renuntians etc. guarantigians etc.

Actum Aretij in domo habitationis dictj Ambrosij quam conducit a capitolo Ecclesie Aretine presentibus Donato olim Giannarinj de Aretio et Angelo olim Monaldi familiari dominorum priorum ciuitatis Aretii testibus ad predicta vocatis habitis et rogatis.

[*In margine*] Ambrosij mutuum.

Dicta die actum in loco predicto presentibus testibus suprascriptis etc. dictus Laurentinus fuit confessus habuisse ex causa mutuj a dicto Ambrosio duos florenos auri quos dictus Laurentinus promisit dicto Ambrosio presentj et stipulantj pro se et suis heredibus reddere et restituere hinc ad tre annos proxime venturos sub pena dupli etc. sub obligatione sui et suorum bonorum etc. Renuntians et guarantigians etc.

But to return to this Jacopo di Landino of Arezzo, I have noted that Vasari has reproduced a portrait of Jacopo dal Casentino which, he states, was painted by Spinello Aretino. Now it appears from one of the foregoing documents that Spinello was personally acquainted with « Jacopo di Landino, painter of Arezzo »; whereas he could scarcely have known Jacopo dal Casentino, if that master died, as would appear, in 1349. Again, it is far more probable that Spinello should have painted Jacopo di Landino, in the Duomo Vecchio of Arezzo, than Jacopo dal Casentino, who does not appear to have either lived, or worked, in that town. But be this as it may, it is clear that Vasari has confused two distinct painters, living and working at different times: Jacopo dal Casentino, the contemporary of Bernardo Daddi; and Jacopo di Landino, the contemporary of Spinello Aretino.

Perhaps, future research may throw more light on the identity of Jacopo di Landino, and indeed upon the whole Aretine school of his time. As to the identity of Jacopo dal Casentino, we have sufficient authentic evidence to guide us. Vasari in the first edition of 1550, says that this master was « da molti scritto & creduto essere stato de la famiglia di M. Christofano Landini da Prato vecchio ». This statement, which is repeated in a somewhat attenuated form in the second edition of 1568, would appear to have been derived from the lost « Libro di Antonio Billi ». Indirectly, the same statement is made by a much earlier authority, Filippo Villani, who wrote within fifty years of the painter's death, and within the lifetime of one of his sons, Francesco, the musician.

Preserved among the Carte Dei, in the Archivio di Stato at Florence, is a Genealogical Table of the Landini Family, according to which the Landini da Pratovecchio, « of the line of Messer Christofano », and the Landini, librai, called from their coat of arms, « de' Tre Pesci », were descended from a common stock; the former from a certain Jacopo di Landino, the latter from his brother, Piero di Landino. It appears from other notes of Benedetto Dei, the antiquary of the 18th century who compiled this Genealogy, that he identified this Jacopo di Landino, with a « Jacobus landinj » twice recorded in the « Libro dell' Estimo, detto della Sega », of the year 1354, [cit. sup.] on fol. 160 recto, and fol. 271 tergo, as then living in « Via chiassi dalacroce ». But the Jacopo in question is more certainy to be identified with the Jacopo di Landino, and his brother, Piero, mentioned in a « Lodo » of the year 1364, given by Ser Francesco di Duccino, rector of San Lorenzo a Vicchio. [Carte Dei, Famiglia Landini, Inserto XXVIIII]. From this family, known as Landini da Vicchio di Rimaggio, a parish in the Piviere di San Pietro a Ripoli, were undoubtedly descended the Landini, detti de' Tre Pesci, librai; but the claim of the latter to be of the same stock as the Landini da Pratovecchio,

is without foundation; the two families being of different origin, as the antiquary Ancisa already noted in the 17th century: « Landini da Vichio da Rimaggio da qualè piglia origine Giovan Francesco Landini, [libraio], e vuol esser de' Landini di Messer Christofano, et così s'imbroglia capi di famiglia ».[1] Domenico Maria Manni, in Vol. XXIV, p. 75 of his « Osservazioni sopra i Sigilli Antichi », draws the same distinction, remarking that whereas the Landini, librai, of the Gonfalone Scala bore « tre pesci » the Landini da Pratovecchio, of the Gonfalone Leone Nero, bore in their coat « sei monti d'oro con certe [tre] frasche verdi in campo azzurro ».

In the autograph copy, preserved in the Laurentian Library, of Filippo Villani's work, « De Famosis Civibus », and in the « Capitolo » intitled, « De Johanne Bartolo et Francisco musicis », that writer records of Francesco, cieco, musician and poet, « Hic natus est florentie, patre Jacopo pictore, vite simplicissime, rectoque viro, et cui scelera displicerent ». From an expression which Villani uses in the earlier part of this account — « vivus adhuc Franciscus » — we gather that it was written previously to the death of Francesco, cieco, on 2nd September, 1397: and that the notice of his interment in the church of San Lorenzo, which occurs in the Italian version of Villani's work is a later interpolation.[2]

The date of Francesco's death is recorded on the sepulcral slab, which was discovered at Prato, in the former Chapter-house of the monastery of San Domenico, used as a palimpsest; a memorial to Bernardo Torni having been carved on the reverse. This stab which has been replaced in the church of San Lorenzo, at Florence, in the second chapel on the rigth, on

[1] Firenze: R. Archivio di Stato, Carte dell'Ancisa, Filza HH, 2a, fol. 597 recto.

[2] R. Biblioteca Laurenziana. Cod. Ashburnham, N. 942 (873) fol. 35 recto & tergo. Cp. the Italian version of Villani's work printed by F. G. Dragomanni, in his edition of the *Croniche Storiche di Giovanni, Matteo e Filippo Villani*. Milano, 1848, Vol. VII, p. 46.

entering the nave, bears the arms of Landini da Pratovecchio, described above.[1] That the « Jacobus pictor », recorded by Villani, is to be identified with Jacopo dal Casentino, we can hardly doubt. The character which that writer gives of him, well accords with the part he took in the foundation of the Compagnia di San Luca. Messer Christofano Landini, in the « Proemio » to his commentated edition of the « Divina Commedia », printed at Florence in 1481, among other « Fiorentini excellenti in Musica », especially alludes to « Francescho cieco fratello del mio auolo ».

Again in the latin poem « De suis Maioribus », which Messer Cristofano addressed to Bartolommeo Scala, and which is to found in the first of the three books of his early verses, entitled « Xandra », its author has preserved other notices of his family although he does not mention Jacopo, the painter, specifically by name. He records that his ancestors had their original houses in the quarter of Santo Spirito, in the Vicolo del Pozzo Toscanelli. The Pozzo de' Toscanelli was at the Canto de' Quattro Leoni, where the Via Toscanella crosses the present Via de' Vellutini:

> Tu tamen alma meis priscas Florentia sedes,
> Spiritue classis non procul ede locas;
> Est uicus Tusci Putei cognomine clarus.
> Vrbis qui in leuo menia colle videt.
> Hic tu, Scala, mee cernes primordia gentis:
> Quanuis parua, Tamen hic monumenta patent.

And adds that the founder of the family, Landino, fought in the battle of Campaldino:

> Nam licet ex humili populo mea surgat origo,
> Casta tamen semper, et sine labe fuit:
> Nec musis odiosa piis, nec inutilis armis,
> Nec uenit hec patrie dissimulanda sue.

[1] C. Guasti, *Opuscoli descrittivi e biografici*. Firenze, 1874, pp. 100-103.

Hoc Campaldine testantur funera pugne
Tempore, quo rubris fluxerat Arnus aquis:
Nanque huc Landinus comitatus signa tribulum,
Que uelis niueis nigra flagella notant,
Sumpserat a proprio non aspernanda tribuno
Munera, dum ceso uictor ab hoste redit. [1]

For the rest, this poem is chiefly, an eulogy of Francesco cieco, and Gabbriello Landini.

From these and other sources of authority noted below, I have put together the following Genealogical table of that portion of the family of the Landini da Pratovecchio, which relates to the matter in hand.

[1] Firenze: Biblioteca Laurenziana. Plut. XXXIII, Cod. 25; «Cristophori Landini Xandra libri Tres». Cp. A. M. Bandini, « Specimen Literaturae Florentinae saeculi XV». Firènze, 1747, Vol I, pp. 52, 28, etc.

HERBERT P. HORNE.

Alberetto della Famiglia Landini da Pratovecchio.

JACOPO, dipintore, detto « di Casentino » [1]
† 1349

FRANCESCO, cieco
† 2 Sett. 1397

CRISTOFANO

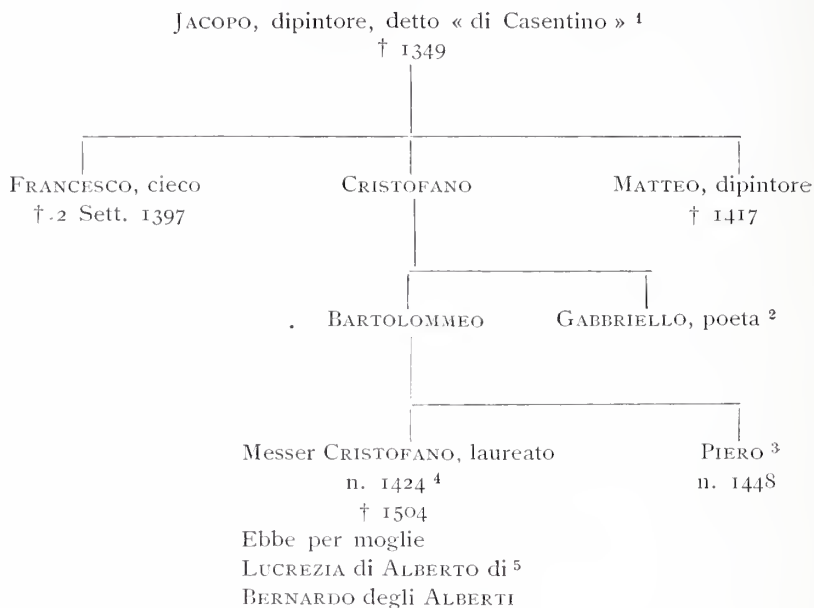
MATTEO, dipintore
† 1417

BARTOLOMMEO

GABBRIELLO, poeta [2]

Messer CRISTOFANO, laureato
n. 1424 [4]
† 1504
Ebbe per moglie
LUCREZIA di ALBERTO di [5]
BERNARDO degli ALBERTI

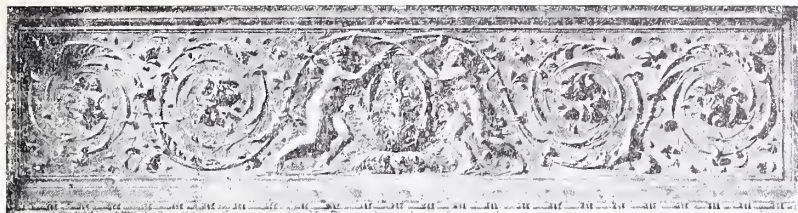
PIERO [3]
n. 1448

---

[1] There is, apparently, no evidence to show whether Landino, who fought at Campaldino, was the father, or grandfather, of Jacopo, the painter.

[2] « Di chostui [Ambrosio generale chamaldolese] fu discepolo Gabriello mio patruele, scriptore di uersi lyrici ». CRISTOFANO LANDINI : « *Proemio* » *to edition of the Divina Comedia*, Firenze, 1481, « Fiorentini excellenti in Eloquentia ».

[3] Vide : Firenze, R. Archivio di Stato, Denunzia di Messer Christofano di Bartolommeo Landini, Quartiere di Santa Croce, Gonfalone Leon Nero, Campione dell'anno 1470, N.° verde 914, fol. 183 recto. Cp. A. M. Bandini, « Specimen Literaturae Florentinae. » Vol. I, p. 45.

[4] Vide : Firenze, R. Archivio di Stato. Denunzia di Christofano di Bartolommeo Landini, Quartiere di Santo Spirito, Gonfalone Ferza, Filza terza dell'anno 1457, N.° verde 792, fol. 189 recto.

[5] Firenze, R. Archivio di Stato. Carte Ancisa, Filza CC, N.° 350, fol. 731 recto.

Il bel s. Giovanni e le feste patronali di Firenze descritte nel 1475 da Piero Cennini

Sulla bellezza del Battistero di Firenze, sulla singolarità e magnificenza delle feste celebrate per solennizzare il giorno sacro a s. Giovanni Battista patrono della città sono unanimi gli scrittori, altrettanto discordi circa l'epoca dell'inalzamento e della prima destinazione del tempio. Alle notizie pubblicate colla stampa sul *bel san Giovanni* e sulle annuali onoranze patronali aggiungo una epistola latina estratta dal codice, segnato II, IX, 14, della R. Biblioteca Nazionale di Firenze colla descrizione della chiesa e dei festeggiamenti, inviata nel 1475 ad un figlio dell'Umbria da erudito notaro fiorentino, nato da padre di singolare ingegno. Credo inedita la lettera, a parere mio molto interessante, e nel divulgarla reputo opportuno premettervi un proemio.

I.

Il bel san Giovanni.

Per lungo tempo una fantastica tradizione fece congetturare convertito in tempio cristiano il Battistero Fiorentino da Vincenzo Borghini creduto eretto in onore di Marte l'anno quarantesimo dopo Cristo, imitando il tempio di Giove Ul-

tore effigiato sui nummi d'Augusto,[1] e che dicono inalzato dall' imperatore per ricordare le sue vendette sugli uccisori di Giulio Cesare. Il Borghini certamente era un grand'erudito, ma convinto di non errare dichiarò il san Giovanni *legittimo parto* dell'èra romana, ed ignoranti della storia fiorentina i dissenzienti da tal opinione.[2] Ricordàno Malespini circa l'origine pagana del tempio non divise le opinioni di Giovanni Villani, del Boccaccio, del Sacchetti, di Leonardo Bruni detto Aretino, e di scrittori ugualmente stimati. Egli disse il tempio costruito dai Fiorentini divenuti Cristiani ed architettato da maestri Romani. Bensì sull'epoca della fondazione in certo modo si contradisse affermandola avvenuta *al tempo della morte* di Cristo, e poco dopo asserendo l' intiera Firenze disfatta e distrutta circa l'anno 450 dell'èra volgare.[3] Dalla generale rovina come rimase salvo il Battistero? Nel 1567 Girolamo Mei coraggiosamente scrisse al medesimo Borghini che il Battistero non era mai stato tempio di Giove o di Marte Ultore, bensì edifizio cristiano, e fino dalle fondamenta inalzato pei servigi del culto sostituito all' idolatrico.[4] Il Del Migliore osservando frammenti d' iscrizioni romane murati nel Battistero

---

[1] Il Cohen, *Monnaies frappées sous l'empire romain,* Paris, 1859, I, 58-60, non registra nummi d'Augusto con Giove Ultore sul rovescio, ma ne descrive due in oro, uno in argento (n. 158, 159, 157) con Giove Olimpico in piedi sotto tempio circolare a sei colonne : un nummo in oro e quattro in argento (n. 165–167, 170, 171) con Marte Ultore diritto dentro tempio rotondo a sei colonne, e sei nummi in argento (n. 168, 169, 172-175) col medesimo Marte Ultore nel centro di tempio sferico a quattro colonne. I templi effigiati sui rovesci dei quattordici nummi con Giove Olimpico e Marte Ultore non somigliano in modo alcuno al Battistero Fiorentino, e l'asserta imitazione dai nummi d'Augusto apparisce un'arbitraria affermativa del Borghini.

[2] Borghini, *Discorsi,* Firenze, 1755, I, 142. — Del Migliore, *Firenze illustrata,* Firenze, 1684, p. 83.

[3] Malespini, *Istoria Fiorentina,* Livorno, 1830, I, 82, 88 (cap. 38, 42).

[4] Pubblicò la *lettera* del Mei il Manni nelle note al Borghini, *Discorsi,* I, 156.

lo giudicò posteriore ai tempi dell' imperatore Onorio, dal quale egli credè concessa ai Cristiani la facoltà d'usare i materiali tolti dai templi gentili. Filippo Bonarruoti si spinse più innanzi, nè si peritò ad asserire murate circa l'anno 436 dell'èra moderna le fondazioni del Battistero. [1] Il Nelli, [2] il Paciaudi, [3] il Lami, [4] il Lastri, [5] il Del Rosso, [6] ciascuno con criteri propri e diversi, affermarono il tempio fabbricato dai Cristiani durante il regno dei Longobardi, ed alcuni aggiunsero allorchè quel popolo signore di buona parte dell' Italia ebbe proclamato patrono il Battista.

Adesso nessuno mette in dubbio l'origine cristiana del san Giovanni, nessuno crede alla statua equestre di Marte collocata sopra una colonna al centro del supposto tempio pagano, [7] ma continuano le divergenze intorno all'epoca della fondazione. Recentemente il Davidsohn opinò che l' inalzamento del tempio non possa risalire al di là del secolo VII, [8] ed il Supino oltre a rifiutare l'origine romana, la primitiva cristiana, oppure durante la dominazione longobarda, giudica

---

[1] MANNI, *Principii detta retigione cristiana in Firenze*, Firenze, 1764, p. 74 — *Descrizione delt'antico tempio di s. Giovanni Battista,* (anonima del LASTRI), Firenze, 1781, p. 4.

[2] Il NELLI, *Piante ed alzati di s. Maria det Fiore*, Firenze, 1755, IV, 34, 37, crede il Battistero del sec. VI all'incirca, e del 1293 la tribuna.

[3] PACIAUDI, *De cuttu s. Io. Baptistae*, Romae, 1755, p. 14.

[4] Il LAMI, *Lezioni d'antichità cristiane,* Firenze, 1766, I, 59, crede il san Giovanni del tempo di Teodolinda.

[5] *L'Osservatore Fiorentino*, (anonimo del LASTRI), Firenze, 1777, II, 51, suppone il Battistero costruito sotto il dominio longobardico.

[6] Il DEL ROSSO, *Ricerche sopra it san Giovanni,* Firenze, 1820, p. 8, 27, 48, lo crede eretto circa 80 anni innanzi la sconfitta dei Longobardi, ed il grand'arco fra il tempio e la tribuna aperto a strappo. — Nelle loro *Memorie storiche* tanto ANTONIO LUMACHI, Firenze, (1783), quanto GIAMBATTISTA BEFANI, Firenze, 1884, non portarono alcuna luce sulle questioni relative al Battistero.

[7] BOCCACCIO, *Opere (Commento a Dante)*, Firenze, 1724, VI, 246.

[8] DAVIDSOHN, *Storia di Firenze*, Firenze, 1908, I, 105. Egli ammette pure, I, 577, che l'unico accesso del tempio fosse una porta situata dove si trova il grand'arco fra la chiesa e la tribuna.

il san Giovanni « sorto dopo il Mille, e non ha avuto alcuna modificazione essenziale nel suo organismo costruttivo ». Conclude poi che lo studio del monumento l'indusse « a credere ad un più antico e diverso edifizio, il quale ebbe origine sotto la Signoria longobarda. » [1] In un breve articolo non possono esaminarsi gli argomenti favorevoli o contrari addotti in sostegno d'opinioni così disparate, quindi mi limito a riassumere le principali deduzioni della monografia sul Duomo di San Giovanni scritta da Aristide Nardini, [2] eccellente volume degno d'essere molto più conosciuto.

L'acutissimo critico livornese, con larghezza di vedute e singolare dottrina intorno alla storia dell'arte di costruire, studiò la fabbrica, la confrontò coi monumenti romani anteriori e posteriori, n'esaminò le particolarità, credè d'aver determinata l'epoca dell'inalzamento del Battistero, e riconobbe in esso le origini dell'architettura medievale fiorentina trovando nel san Giovanni l'archetipo ed il germe primordiale delle evoluzioni nell'arte edificatoria della città, che colle grandiose fabbriche, cogli scrittori d'arte, e cogli eccellenti maestri, i quali le disegnarono ed eressero, esercitò nei secoli XV e XVI influenza preponderante sull'architettura italiana.

I Romani negli edifizi destinati al loro culto non congiunsero la forma ottagonale nell'interno e nell'esterno. Per il solito preferirono le linee circolari alle poligonali, e decorarono i templi con portico adatto pei cruenti sacrifici delle vittime immolate dai sacerdoti al cospetto della moltitudine. Quando poi nell'esterno dei templi usarono l'ottagono applicarono nell'interno la forma circolare, mentre cinsero con muraglie quadrangolari gli edifizi al di dentro d'otto facce.

Nell'arte romana dei tempi classici il sistema statico delle

---

[1] SUPINO, *Gli albòri dell'arte Fiorentina,* Firenze, 1906, p. 53, e 34, 46, 72, 85.

[2] NARDINI-DESPOTTI-MOSPIGNOTTI, *Il Duomo di san Giovanni, oggi Battistero di Firenze*, Firenze, 1902.

costruzioni ebbe per base la resistenza inerte delle masse murali. Al contrario i primi architetti cristiani dettero alla struttura delle fabbriche notevole leggerezza. Nel Battistero fiorentino la conseguirono mediante la resistenza attiva degli otto piloni angolari, e dei quattordici contrafforti intermedi bilanciata dalle controspinte verticali. Il nuovo sistema del tutto contrario all'antico dei Romani d'ottenere la resistenza con poderose masse murali, venne perfezionato adoperando per sostegno degli archi e delle volte eziandio le colonne, fino allora usate soltanto quale prezioso elemento decorativo. Nel san Giovanni si riscontra applicato dagli architetti cristiani il metodo introdotto circa il quarto secolo dopo Cristo delle cupole piantate sulle colonne, rinfiancate dalle muraglie perimetrali. Quei maestri, adoperando le colonne come sostegno, le muraglie esterne come rinfianco, eressero fabbriche in confronto alle romane antiche tanto meno costose e leggerissime. La struttura e la compagine del Battistero fiorentino è conforme all'architettura propria dei Cristiani nei primi tempi dopo la concessione del culto pubblico, quale s'ammira nei due modelli tipici esistenti nelle chiese di s. Lorenzo a Milano, sebbene rimaneggiata, e segnatamente di s. Vitale a Ravenna. [1] Il saggio concetto di far servire le muraglie esterne e le colonne interne ad elemento fondamentale della robustezza negli edifizi permise dentro il Battistero di soprapporre i tre ambulatorii formati in basso dal colonnato, quindi dalla galleria a loggette, superiormente dall'andito fra la cupola e la muraglia esterna.

Nel san Giovanni la cupola doppia precedè, secondo il Nardini, di circa un millennio quella maravigliosa di s. Maria del Fiore. Probabilmente da qui trasse il Brunelleschi l'ispirazione della splendida mole, che con enfatiche espres-

---

[1] Il REYMOND, *La sculpture florentine*, Florence, 1898, II, 82, 83, crede il san Giovanni anteriore al secolo VI, e forse edificato nel secolo IV. — Il RIVOIRA, *Le origini dell'architettura lombarda*, Milano, 1908, p. 85, attribuisce ai medesimi costruttori il s. Lorenzo ed il s. Vitale.

sioni Battista Alberti qualificò *struttura sì grande, erta sopra i cieli, ampla da coprire con sua ombra tutti i popoli Toscani.*[1] Il Brunelleschi non inventò le cupole raddoppiate come novellano, ma fu tutta sua la tenacia per ottenere il ponderoso incarico d' inalzare l' immane costruzione. Inoltre la sicurezza di riprodurre in proporzioni enormemente più vaste e tanto diverse il modello avuto innanzi agli occhi solleva il Brunelleschi sopra i numerosi architetti non avvedutisi del prezioso esemplare al quale potevano ispirarsi.

Nel Battistero le colonne, gli ambulatorii, le tre porte d'accesso, il grand'arco della tribuna, le decorazioni formano parte dell'ossatura e della statica della fabbrica edificata ed abbellita contemporaneamente. I graziosi dettagli architettonici dell'ornamentazione non appartengono agli ultimi periodi dell' impero romano preceduti al trasferimento in Bisanzio, o ai due secoli del regno longobardico quando così rozzamente vennero adoperate le decorazioni classiche: molto meno all' epoca carolingia durante il trionfo della forma basilicale, preceduto a quello della successiva arte romanica, e al posteriore assoluto divorzio dal classicismo coll' introduzione delle fogge ogivali. Del pari fino al secolo XV non incontrarono favore le particolarità speciali ai secoli IV e V tanto evidenti nel san Giovanni e tanto dissimili da quelle peculiari all'arte romanica nel secolo VII, giunta all'apogeo verso il mille, allorchè le colonne smilze, gli archi magri, le trabeazioni e le cornici atrofizzate dettero il bando alle masse e alle linee orizzontali per sostituirle colle verticali.

Il Nardini dimostra erronea l'opinione del Borghini e d'altri[2] sul grand'arco della tribuna preteso fatto *a rottura*, come suol dirsi, cioè costruito posteriormente per mettere in comunicazione il tempio colla tribuna supposta aggiunta all'antica fabbrica. Del pari crede le tre porte del Battistero contemporanee all' edificazione della chiesa, non fatte a strappo

[1] Alberti, *Opere volgari,* Firenze, 1847, IV, 12.

[2] Borghini, 155, 156. — Del Migliore, 97.

nel 1336, allorchè il Borghini e i suoi seguaci pretesero soppressa l'antica ed unica entratura nel tempio da essi ubicata per l'appunto dove spacciano aperto il grand'arco collo scopo di collocarvi l'altare che fantasticano anticamente posto sul lato orientale dell'ottagono, dove adesso trionfa la stupenda fra le due porte del Ghiberti. Il valente critico giudica originali arco e porte, e nel secolo XI modificata la tribuna [1] per sostituire l'attuale di forma rettangolare alla primitiva semicircolare, della quale riapparvero le fondamenta negli scavi del 1895. [2]

Ritiene pure contemporanee all'inalzamento della fabbrica le decorazioni classiche nella composizione, nelle proporzioni e nello stile, perchè il pieno corrisponde al pieno, il vuoto al vuoto, gli archi riposano sulla trabeazione. I soli otto pilastri angolari in macigno vennero posteriormente rivestiti in marmo nel 1293, per cui nella struttura e nello stile discordano dalle rimanenti decorazioni. Come all'interno del Battistero gli architravi coronano le grandi colonne inferiori, così all'esterno gli spazi interposti fra i pilastri angolari sono trabeati, e gli architravi ornati di cornici e di fregi secondo il costume degli architetti romani, non dei romanici. Anche le parti decorative superiori ed inferiori sono tutte rettangolari, ed all'opposto arcuate le intermedie.

---

[1] Nella *Descrizione del tempio del Battista,* 47, il LASTRI dice la tribuna per l'altar maggiore eretta nel 1202.

[2] Nei rapporti settimanali dell'architetto CORINTI alla Commissione comunale di vigilanza sulle demolizioni eseguite per ricostruire il centro di Firenze, quelli segnati 65, 66 e 75, (14 e 21 settembre, 17 novembre 1895), danno conto degli scavi dietro la tribuna del san Giovanni. Fu trovata, scrive il Corinti, *la pianta ottagona del tempio attaccata alla tribuna*, ma coi fondamenti di forma circolare, ed *un'aggiunta suppletiva agli angoli* per la nuova costruzione rettangolare. Dalla discontinuità dei fondamenti crede derivate le fenditure visibili all'interno nei muri della tribuna. — Mi comunicò i rapporti poligrafati del Corinti l'amico ingegnere Antonio Canestrelli. — Il SUPINO, *Gli albòri,* 52, produsse la pianta schematica della tribuna primitiva, e nella tav. IV la veduta delle fondazioni del san Giovanni trovate al momento degli scavi.

Il medesimo policromismo degli ornati è contemporaneo alla costruzione del tempio. I marmi presso le loggette a colonnine, i rivestimenti con fasce alternate bianche e nere all'interno e all'esterno, stanno fra loro in piena correlazione. Le poche discordanze lamentate derivano dai posteriori restauri mal eseguiti.

Sorvolo sui confronti stabiliti dal Nardini fra il Battistero e le chiese più antiche tanto di Firenze quanto delle vicinanze, e riferisco le sue conclusioni : « Il Duomo di S. Gio- « vanni non è un monumento romano, nè romanico, e molto « meno ogivale ; esso al di dentro e al di fuori in ogni sua « parte staticamente ed esteticamente appartiene all'età più « fiorente e più classica dell'architettura cristiana primitiva, « e per conseguenza la sua costruzione e decorazione debbono « risalire fra il IV e il V secolo dell'èra volgare. » [1]

II.

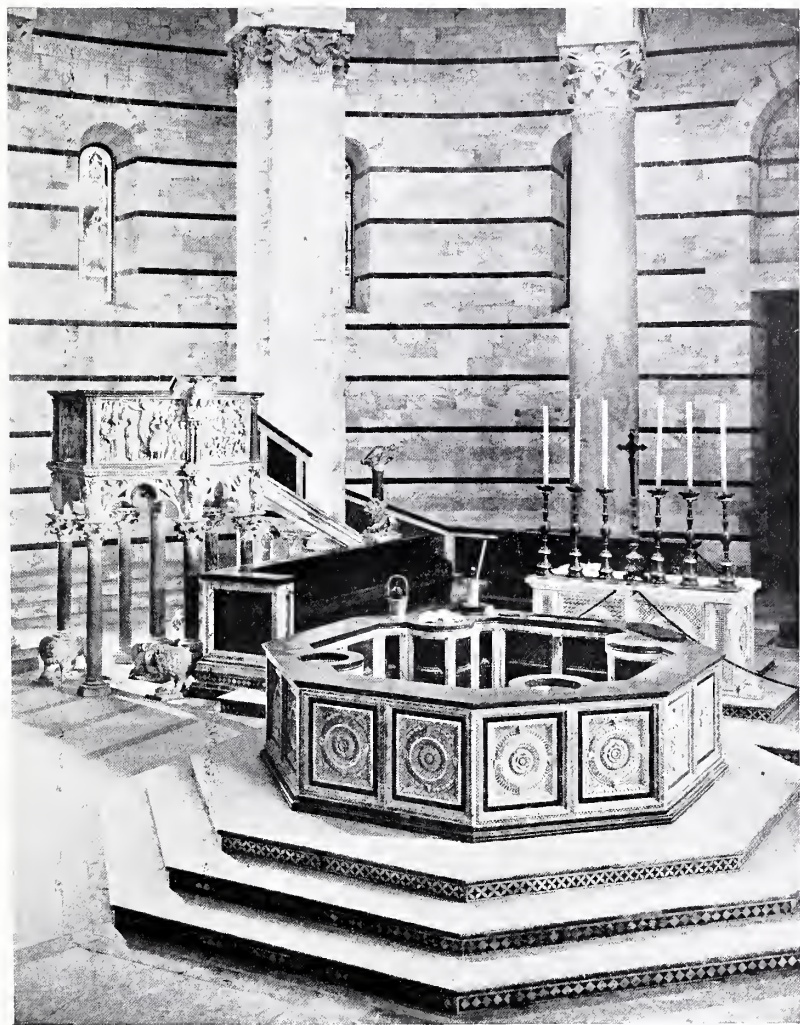
Del fonte battesimale.

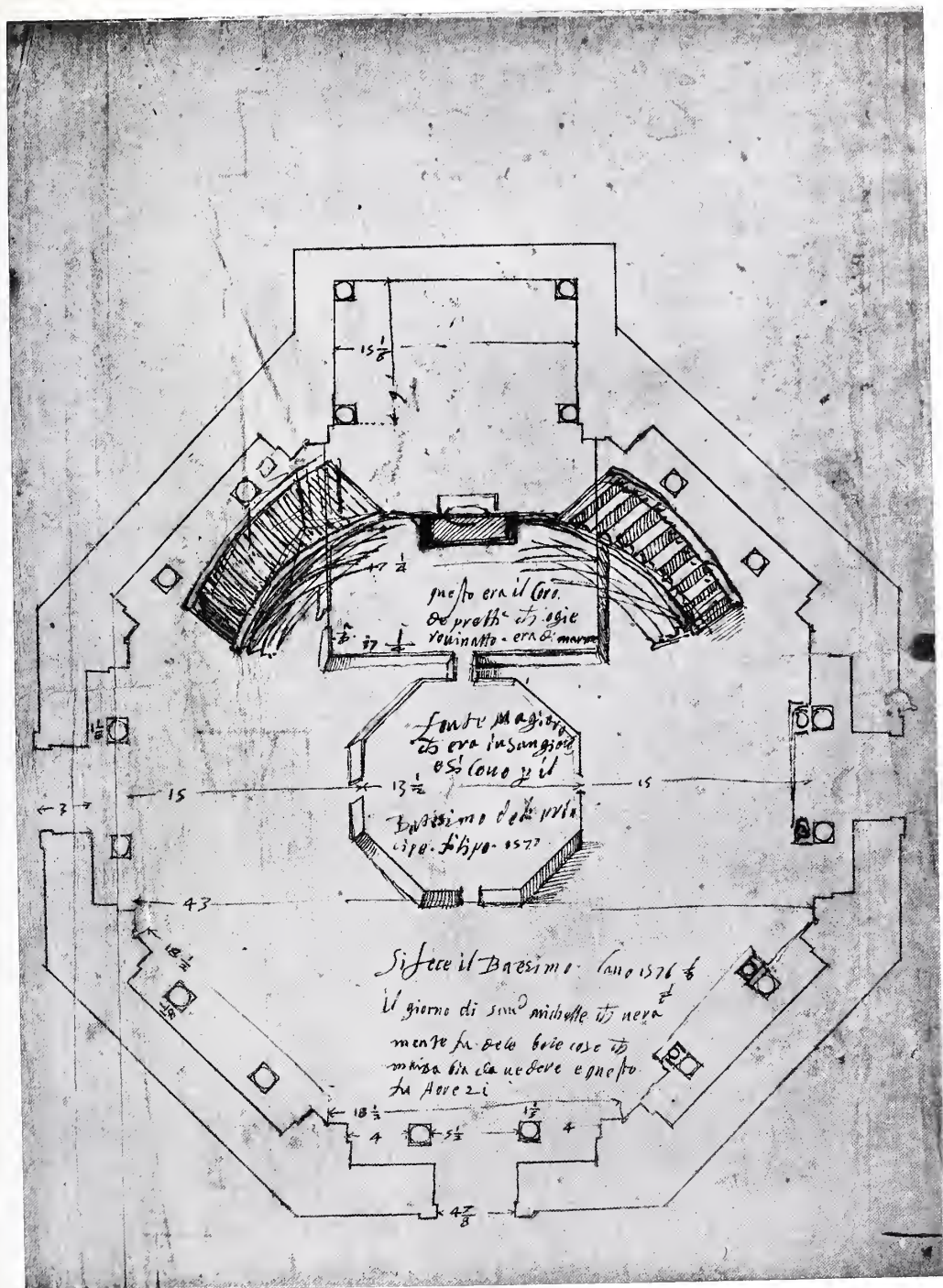
Nel san Giovanni la forma ottangolare del tempio e del fonte battesimale, poi distrutto, derivò probabilmente dal prototipo dei battisteri, quello Costantiniano presso la basilica romana di s. Giovanni in Laterano, ed anche dall'altro di Ravenna abbellito con mosaici nel 451. [2] In progresso di tempo sorsero i battisteri ottagoni di Novara, Parma, Pistoia, Cremona, Ascoli Piceno, [3] e questa foggia speciale di costruzione

---

[1] Nardini, 66.

[2] Il battistero di Ravenna, ha la pianta ottagona, semicolonne sugli angoli, e sopra di esse girano gli archi. Già sorgeva nel 451 perchè in quell'anno fu abbellito con mosaici. Ciampini, *Vetera monimenta*, Romae, 1690, I, 178, 233.

[3] I piloni d'angolo del battistero di Cremona hanno forma triangolare, ma l'insieme della fabbrica, il tetto piramidale, ed anche il lanternino sembrano ispirati al san Giovanni di Firenze. Sotto al cornicione l'elegante corona formata da pilastrini sui quali riposano archetti semicircolari è ripetuta nel battistero d'Ascoli.

Interno del Battistero di Pisa.

(*Fot. Alinari*).

Disegno di B. Buontalenti
che rappresenta in pianta l'antico fonte del Battistero fiorentino.
(Firenze, R. Galleria degli Uffizi).

fece per analogia congetturare il san Giovanni edificato espressamente ad uso di battistero.

Il fonte situato al centro del tempio era in marmo, con periferia poco maggiore a metri 9, cinto da spalliere marmoree, [1] e su quattro angoli con piccoli pozzetti o conche, che Dante nel diciannovesimo dell' Inferno disse

fatti per luogo dei battezzatori.

Un fonte simile, ma coi pozzetti parte internati, parte sporgenti al centro di quattro lati, non su quattro angoli come a Firenze, esiste tuttora nel Battistero di Pisa. In un codice col commento alla *Divina Commedia* di Francesco da Buti leggesi: « Eccho ad che sono fatti quelli tondi, che « sono in San Giovanni ad Pisa et ad Firenze, cioè per li « preti che batteggiano, che vi stiano dentro per essere più « presso a l'acqua del battismo. » [2] Sui primi anni del secolo XVIII, quando a Pisa benedivano solennemente l'acqua del fonte, tuttavia gli ecclesiastici entravano nei pozzetti, donde in piedi assistevano alla funzione. [3] Il pozzetto infranto da Dante per salvare *un che dentro v'annegava* certamente era pieno d'acqua.

Dell'antico fonte distrutto nel 1577 resta un disegno di Bernardo Bontalenti detto delle Girandole, dell'architetto colpevole di averne consigliata la malaugurata demolizione al granduca Francesco dei Medici. [4] Dopo essere *stato in piè anni 400*, scriveva un contemporaneo, *non senza dolore di tutta la città* ne scaricarono presso le mura urbane i suoi marmi e calcinacci *senza reverentia di tante unzioni e di tanti incensi.* [5]

---

[1] *Cod. Marucelliano,* A. 199, I, f.° 382.

[2] *Il Cod. Naz. Fior.*, II, I, 29, f.° 78, fu trascritto nel 1385. — Il testo del *Commento* a stampa, Pisa, 1858, I, 497, non menziona il battistero pisano.

[3] MARTINI, *Theatrum basilicae pisanae,* Romae, 1705, p. 104.

[4] DEL MIGLIORE, *Firenze illustr.*, 99.

[5] *Cod. Marucel.,* A. 199, I, f.° 382. — MANNI, *Principii,* 83.

L'attuale fonte esagono, scolpito nel 1371, era già situato dove eressero l'altare colla veristica statua in legno della Maddalena opera insigne di Donatello. Per aggiungere un inutile altare spostarono il fonte.

III.

Le feste patronali di Firenze.

I festeggiamenti fiorentini nell'annuale ricorrenza del giorno dalla chiesa cattolica dedicato alla commemorazione del Battista furono descritti diverse volte, e nel 1884 il Guasti ne trattò in uno speciale volumetto.

Fino dal più alto medio evo le città italiane costumarono di solennizzare il giorno sacro al patrono, e le feste acquistarono speciale importanza per il loro duplice carattere religioso e politico. Minuziose prescrizioni statutarie stabilivano il modo di celebrarle. Nell' Italia meridionale solennizzano tuttavia le feste patronali con processioni, musiche e rumorosi spari di polvere pirica: ma nelle province settentrionali e centrali sono ridotte soltanto ecclesiastiche dopo che ne cessò l' importanza politica. Anticamente la festa patronale era il giorno in cui gli abitanti dei pivieri rustici, i feudatari, i comunelli, e tutti gli enti minori dovevano riconoscere la propria soggezione al comune maggiore, o al principe, pel dominio goduto sulle pievi, sui castelli, sulle terre o città sottoposte. Nel giorno della festa patronale i sudditi soddisfacevano pubblicamente i tributi, sia che fossero rappresentati da censi in numerario, sia da offerte di cera, d'animali, o di singoli oggetti. Doveva essere riconosciuta l' inferiorità dei deboli ai forti secondo i patti contrattuali fissati nelle carte di sottomissione o d'accomandigia.

Circa i festeggiamenti fiorentini Goro Dati, autore d'una cronaca dal 1380 al 1405, afferma come *la grande offerta dei gonfaloni è la più magnifica festa che si faccia al mondo.* [1]

---

[1] DATI, *Storia di Firenze,* Firenze, 1735, p. 77.

Coprivano con tende le aree circostanti al Battistero, sicchè nel 1429, come diversi anni innanzi, la violenza del vento ruppe il grosso canapo tirato sopra la piazza, si squarciarono e divisero in numerosi pezzi le tende raccomandatevi. [1] Fino dai mesi precedenti alla festa del Precursore i cittadini apprestavano pel 22 giugno la mostra delle mercanzie più pregevoli da esporre nei singoli fondachi: panni di lana, drappi di seta, sciamiti, pannilini, pelli, oreficerie. Nella vigilia della festa aveva luogo la processione delle confraternite, dei preti, dei frati, degli edifici, con offerte di cera, sfoggio di vessilli, rappresentazioni. Ai Priori del comune, assisi sulla ringhiera dinanzi a Palazzo Vecchio, le terre ed i signori sottoposti prestavano omaggio di sudditanza presentando i tributi pattuiti, nella maggior parte simboleggiati da bandiere, detti gonfaloni o palii, di prezzo diverso anche rilevante. I vessilli, dopo averli umiliati ai Priori, venivano inalberati sulle aste espressamente drizzate nella piazza, e finite le offerte, innanzi che annottasse trasportati al Battistero da uomini a cavallo seguìti dagli officiali del comune, ciascuno portando un cero acceso, quindi da un carro dell'officina della zecca, da dodici carcerati colle mitre in capo per offrirli al Precursore nel Battistero, infine dai cavalli che correrebbero il palio. Era l'offerta detta dei gonfaloni. Nella mattina della festa altra offerta, e nelle ore vespertine il palio. [2]

Una canzone datata 19 febbraio 1407 contiene minuti particolari sulle feste patronali fiorentine. [3] Fra diverse scritture relative al concilio fiorentino del 1439, un greco intervenutovi inserì una nota sulle feste patronali. Menzionò le processioni con immagini, reliquie, croci preziose, il centinaio di vessilli portato al Battistero, i castelli o edifici in legno splendidi per la fattura, le stupende rappresentazioni, gli uomini

---

[1] CAMBI, *Istorie,* in *Delizie degli eruditi toscani,* Firenze, 1785, II, 176.

[2] DATI, *Storia,* 84-89.

[3] BARTOLI, *I manoscritti italiani della Bibl. Naz. di Firenze,* Firenze, 1881, II, 283.

sui trampoli. Segnatamente restò sorpreso da un edificio, secondo lui, alto circa quindici metri, ed in cima un s. Agostino che passeggiava e predicava. [1]

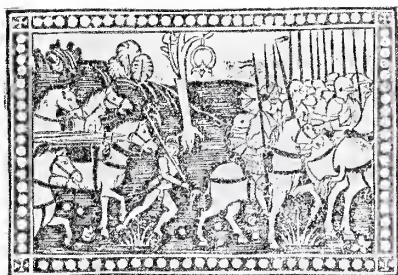
L'ordine dei festeggiamenti venne modificato nel 1454 preparando quello posteriore e più sfarzoso descritto nell'epistola del 1475 adesso pubblicata. Anticipandola d'un giorno fissarono al 21 giugno la mostra delle mercanzie. La mattina del 22 fu destinata alla processione del chiericato, dei cantori, delle confraternite per accompagnare nella piazza della Signoria gli edifici disposti sui carri, portati in quell'anno al ragguardevole numero di quattordici, preparati per rappresentare le seguenti scene: L' Eterno Padre sopra una nuvola, e da basso l'arcangiolo Michele in lotta con Lucifero al cospetto degli angioli cacciati dal cielo — La creazione, il comandamento, la disobbedienza d' Eva e d'Adamo, colla tentazione del serpente e l'espulsione dei progenitori dal paradiso terrestre — Mosè, accompagnato a cavallo dai maggiorenti Ebrei, giunto nella piazza rappresentò la promulgazione della legge sul monte Sinai — I profeti, le sibille, ed Ermes Trimegisto preconizzanti il Messia — L'annunziazione della Vergine — Augusto imperatore colla sibilla corteggiato da uomini a cavallo. Dinanzi ai Signori la sibilla annunziò la nascita del Messia e mostrò in alto la divina Madre con il Bimbo — La nascita di Gesù raffigurata entro il tempio romano della Pace — Un tempio *trionfale* ed altro tempietto ottagono ornato colle sette Virtù: da oriente la Vergine ed il Neonato: presso il maggior tempio Erode fece la rappresentazione — La cavalcata dei Magi con più di dugento cavalli riccamente abbigliati, e nell'edificio l'adorazione dei tre re — I cavalieri mandati da Pilato a vigilare il sepolcro del Redentore, poi la scena della Resurrezione — I santi Padri al Limbo, la loro liberazione ed entrata in Paradiso — L' Ascensione in cielo del Salvatore

---

[1] Il Pasini, *Codices bibl. Taurinensis,* Taurini, 1749, I, 271, pubblicò il testo greco e la versione latina, poco felicemente tradotta in italiano nelle *Novelle letterarie,* Firenze, 1754, XV, 177.

Ignoto fiorentino del sec. xv. – Trionfo di Amore.
(Firenze, R. Galleria degli Uffizi).

(Fot. Alinari).

POMPE ET CERIMONIE CELEBRATE NELLA INCLITA CIPTA DI FIORENZA NELLA FESTIVITA DEL PRECVRSORE IOHANNI BAPTISTA LANNO .M.D.XIIII.

Silografie dall'opuscolo :
« Pompe et Cerimonie celebrate nella festività del Precursore l'anno 1514 »

alla presenza degli Apostoli e delle Marie — La cavalleria di scorta a tre re e a tre regine col corteggio di damigelle, ninfe, cani, ed altre appartenenze per la scena del vivo e del morto — L'edificio del Giudizio finale con le barelle dei sepolcri, l'entrata dei giusti nel paradiso, dei malvagi nell' inferno. — Le rappresentazioni cessarono alle ore sedici.

Due ore prima di notte la chieresia, quarantadue magistrature composte di circa trecento cittadini, ed i Sei della mercanzia con le loro capitudini accompagnarono gli edifici dalla piazza della Signoria al Battistero. Nella mattinata del 23 nuova processione del chiericato, delle confraternite, dei frati, trasportando sopra barelle reliquiari preziosi per l'arte e pel valore dei metalli, gareggiando nello sfoggio di ricchissimi paramenti ecclesiastici, croci e stendardi. Sulle ore vespertine con gran pompa la Signoria ed i sedici gonfalonieri di compagnia si recarono all'offerta nel Battistero. Nelle ore antimeridiane del 24 giugno gli omaggi alla Signoria seduta sulla ringhiera di Palazzo Vecchio: si presentò innanzi a tutti la Parte Guelfa accompagnata nel 1454 da oltre settecento cittadini; quindi i rappresentanti delle città. terre, castelli, e dei baroni sudditi di Firenze. Finiti gli omaggi, i numerosi palii presentati, i ceri grandi di legname, i ceri accesi, il carro della zecca, i prigionieri da offerire, i corsieri, il palio pel vincitore della corsa, ultima la Signoria andarono al Battistero. Nelle ore pomeridiane il palio dei corsieri senza fantino traversando l' intera città fra le porte del Prato e della Croce. [1]

I ceri grandi di legname formati a guisa di torri, traspor-

[1] MATTEO PALMIERI, *Historia fiorentina*, in *Cod. Naz. Fior.*, 511, XXV, f. 66, 67. — Sulla forma degli edifici e dei ceri fiorentini forse non restano rappresentazioni dirette, meno che in un cassone matrimoniale conservato adesso nel Museo Fiorentino del Bargello: ma credo ispirate agli edifici le numerose miniature esistenti sugli esemplari dei *Trionfi* del PETRARCA prodotte dall' ESSLING e dal MÜNTZ nello splendido volume *Petrarque*, Paris, 1902.

tati sopra carrette, adorni con carte colorate e fantocci, avevano dentro uomini i quali mettevano in moto le figure, e per questa particolarità probabilmente differivano da quelli che tuttavia per la festa patronale numerosi portatori con immane fatica dalla città di Gubbio trascinano a spalla sull'erta sommità

del colle eletto dal beato Ubaldo.[1]

Quando le pesanti macchine procedevano traballando per le strade urbane, dalle finestre delle case gli spettatori lanciavano ai fantocci il laccio come ai cavalli da sbrancare nelle mandre, oppure con uncini fissati a corde cercavano di staccarli dai ceri ed impossessarsene. Tanto in quei tempi costumavano di congiungere le manifestazioni religiose a quelle talmente profane da giudicarle carnevalesche.

IV.

Opinioni dell'Autore dell'epistola.

Con indicibile soddisfazione l'Autore osservava le splendide fabbriche fiorentine, si compiaceva a ragionarne ed intorno all'origine del san Giovanni prestava fede alle vecchie tradizioni sull'antico tempio di Marte, sul cangiamento *del primo padrone*, sulle porte disposte a croce verso i punti cardinali, sul pavimento della fabbrica più alto del piano circostante, sicchè per giungervi bisognava salire *molti* gradini. Accenna alle opinioni circa l'apertura o lanterna esistita nella sommità del tempio, alla colonna con la statua di Marte posta nel centro, alla cupola coperta col tetto piramidale dopo che il tempio dal culto degli idoli fu destinato ai riti cristiani.

---

[1] DANTE, *Paradiso*, XI, 44. — COLASANTI, *Gubbio*, Bergamo, 1905, p. 21-23. — Quando Lorenzo il Magnifico sposò Clarice Orsini, fra molti suoni tirarono alle finestre l'olivo *aptato in un vaso a modo degli edifici fatti* nelle feste di s. Giovanni Battista. *Parea uno trionfo. Cod. Naz. Fior.*, II, IV, 324, f.º 108.

Obliando poi d'avere scritto che quattro porte davano accesso al tempio ne limita il numero ad una sola esistita secondo lui verso il palazzo episcopale, dove adesso sorge la tribuna. L'ammirazione dello scrittore non ha limiti sull'eccellenza delle scene effigiate nelle tre porte di bronzo, segnatamente in quella collocata di fronte al Duomo. Per le due del Ghiberti occorse impiegare quasi 50 anni di lavoro, nonostante la collaborazione di Michelozzo, di Luca della Robbia, di Donatello più valente, e di Bernardo Cennini, artisti ai quali, come vedremo, egli, in grado d'esserne esattamente informato, attribuisce molta parte (non minimam partem) al lavoro delle due porte.

Segnala nel san Giovanni il pavimento tassellato, lo zodiaco, le colonne, i mosaici, il fonte battesimale sul centro del tempio, duplici muro conspicuo, il sarcogafo scolpito da Donatello in memoria di Baldassarre Cossa deposto dal papato, l' altare maggiore opera d'Andrea da Pontedera, meglio conosciuto col nome di *Pisano*, altare che intendono adesso di ricomporre impiegando i frammenti salvati dalla distruzione avvenuta nel 1732. Con orgoglio cittadino menziona lo scudo ed il cimiero del vescovo d'Arezzo ucciso in battaglia a Campaldino, trofeo di guerra allora appeso nella tribuna, e dalla balorda bigotteria del granduca Cosimo III dei Medici fatto sparire colla vana lusinga di ristorare la memoria del malvagio prelato Guglielmino Ubertini, non dell' altro poco differente, ossia di Guido Tarlati da Pietramala come per errore scrive l' autore.

Con vera compiacenza discorre dell'altare o dossale d'argento, conservato adesso nel Museo dell'Opera, tacendo della parte avutavi dal proprio padre, il quale infatti fu incaricato di lavorarvi un biennio dopo scritta la lettera a Pirrino. Nè dimentica di menzionare i preziosi reliquiari e gli utensili ecclesiastici due volte all'anno esposti nel Battistero insieme al dossale. [1]

---

[1] L'esposizione del dossale continuava per 3 giorni nel gennaio allorchè la chiesa commemora il battesimo sul Giordano, e per otto nel

Parlando dei gonfaloni, dei così detti ceri, e degli altri simboli di sudditanza appesi intorno al Battistero, osserva che nascondono le belle linee architettoniche della fabbrica, ma li dice cari alla cittadinanza per il ricordo delle antiche vittorie. I goffi ingombri disparvero nel 1484 allorchè fu vietato d'appendere stoffe ed attrezzi alle pareti del tempio. [1]

Da buon fiorentino descrive con soddisfazione i *ludi sacri* com'egli denomina, le scene rappresentate nell'occasione delle feste patronali, non che i finti giganti, i fauni, i centauri, gli angioli, gli spiritelli o ragazzi che camminavano sui trampoli.

V.

Il padre e la famiglia dell' Autore.

Innanzi d'intrattenersi sull'autore dell'epistola conviene far menzione del padre di lui, di Bernardo Cennini, insigne artista.

Il cognome dei Cennini fiorentini, poi denominatisi Del Fora, [2] derivò da un ascendente appellatosi Cenni, e questa famiglia non ebbe rapporti di parentela con l' altra dello scrittore del pregiato *Libro dell' Arte*, di Cennino Cennini nato nel secolo XIV a Colle della Valdelsa. Circa al 1415 Bernardo Cennini vide la luce in Firenze, [3] nè avrebbe mentito

---

giugno. In quei giorni era feriato e nessuno poteva esser catturato per debiti. *Cod. Naz. Fior.*, 127, cl. IX, p. 105, 204. — GORI, *Thesaurus veterum dipticorum*, Florentiae, 1759, III, 314.

[1] Il RINUCCINI, *Ricordi*, Firenze, 1840, p. CXXXVIII, scrive che tolti i ceri, i palii ed altri ingombri dai pilastri e dalle colonne, il san Giovanni *parve facesse gran dimostrazione di bellezza*.

[2] Il FANTOZZI, *Notizie di Bernardo Cennini*, Firenze, 1839, p. 8, dice gli ascendenti di Bernardo denominati Del Fora, mentre i discendenti di lui presero questo nome nel secolo XVI. Piero primogenito di Bernardo si firmò sempre Cennini.

[3] Bartolommeo padre di Bernardo pagò la gabella per la dote della moglie Mechera sposata l'8 marzo 1409. Sborsò la dote lo speziale Bernardo zio di Mechera. *Cod. Marucel.*, A. 161, f. 284. — OTTINO, *Di B. Cennini e dell'arte della stampa in Firenze*, Firenze, 1871, p. 23.

ripetendo la contestata frase del dantesco Ugo Ciapetta — *figliuol fui d'un beccaio* —, tanto che *beneficio patris*, vale a dire senza pagare la tassa d'entratura, fu matricolato fra i beccai, e nel 1476 risedè primo dei sei consoli dell'arte, sebbene dopo ereditatolo dal padre avesse venduto per fiorini 12 anche il desco da macellaio *dove si taglia la pecora.* [1]

Rimasto orfano quindicenne abbandonò il fondaco del setaiuolo presso il quale apprendeva l'arte ricevendo il salario di fior. 8 all'anno, [2] e si dedicò all'oreficeria. Il 20 marzo 1443 (stile comune) prestò il giuramento di maestro nell'arte della seta, che comprendeva gli orafi, ed ai 4 settembre 1444 sborsò fior. 10, tassa dovuta per essere ascritto nella matricola dell' arte. [3]

Da Angiola Del Rosso, già sposata nel 1439, [4] ebbe almeno quattro figli maschi; il primogenito Piero nato il 24 agosto 1444,[5] nel 1458,[6] l'ultimo Giovanni Francesco ambedue divenuti notari, Domenico e Bartolommeo orefici. Nel 1446 Bernardo sciolse la società d'oreficeria formata con Iacopo da Bisticci rimanendo debitore di fior. 102.

Nella portata catastale del 1451 Bernardo dichiarò *sto a selaro alle porte di San Giovanni.*[7] Secondo una congettura poco plausibile egli attese soltanto allo stupendo corniciamento [8] che inquadra la porta ultimata nel 1330 da Andrea Pisano: ma siccome la porta detta del Paradiso fu collocata al

---

[1] A. S. F., *Rogiti*, C. 395, f.° 104. — *Portate*, 1451, *Lion d'oro*, filza 714, n.° 52.

[2] MANNI, *Prima promulgazione di libri in Firenze*, Firenze, 1761, p. 7.

[3] A. S. F., *Matricula artis porte s. Marie*, filza 8, f.° 28.

[4] *Codd. Marucel.*, A. 161, f.° 284, e *Naz. Fior.* 145, cl. XXVI, f.° 60.

[5] A. S. F., *Tratte*, *Approvazioni d'età* (1457-1472), p. 264.

[6] Nell'A. S. F. esistono tre soli atti rogati nel 1485 e 1491 da Giovanni Francesco Cennini. — Esso e con lui ser Piero da Vinci, padre naturale di Leonardo, decisero come arbitri una lite nell'anno 1500. MANNI, *Prima promulg.*, 11.

[7] A. S. F., *Portate*, 1451, *Lion d'oro*, filza 714, n.° 52.

[8] FANTOZZI, 19.

posto il 6 settembre 1452,[1] potè Bernardo lavorarvi, e permettono di supporlo le frasi del figlio Piero sulla collaborazione paterna all' opera maggiore, non limitata ai posteriori incorniciamenti delle tre porte del pari maravigliosi.

Dal 1453 al 1459 Bernardo incise per la zecca fiorentina i punzoni da coniare monete, e nei documenti il suo nome comparisce diverse volte fra gli zecchieri.[2]

Partecipò all'ultimazione del famoso dossale d'argento pel san Giovanni principiato nel 1366. Dopo 111 anni, l' 8 agosto 1477, Bernardo ricevè la commissione di rappresentare una delle quattro storie mancanti; le altre vennero affidate ad Andrea del Verrocchio, ad Andrea del Pollaiuolo, e a due orafi uniti in società: ciascuno avrebbe eseguite le storie in cesello a sbalzo.

Alcuni credono che il Cennini dovesse rappresentare soltanto la scena dell'angiolo che annunzia a s. Zaccaria la gravidanza dell'annosa e sterile consorte,[3] mentre l'artista effigiò pure la Visita della Madonna a s. Elisabetta. Il Gruyer ammira la bellezza delle teste, la naturalezza dei panneggiamenti, la correzione delle mani e dei piedi, l'insieme dell'esecuzione tanto eccellente da far aggiudicare l' opera al Ghiberti, sebbene venisse commessa quando il grande artista riposava nel sepolcro da un ventennio, ma trova confusa, poco chiara la composizione, e relegata in un canto la Visita, per lui soggetto principale della rappresentazione. Egli non vide come la scena è duplice.[4] Da un lato l'angioletto alato annunzia la paternità a s. Zaccaria ritratto coll' incensiere nelle

---

[1] RINUCCINI, *Ricordi*, LXXVIII.

[2] ORSINI, *Storia dette monete della rep. fior.*, Firenze, 1760, p. 215-217, 219-221.

[3] *Cod. Marucel.*, A. 199, I, f.i 252, 253. — GORI, *Thesaurus veterum diptycorum*, III, 307-356. — La biblioteca Moreniana possiede l'opuscolo stampato a parte col titolo: *Monumenta sacrae vetustatis insignia basilicae Baptisterii Flor.*, Florentiae, 1756.

[4] GRUYER, *Les oeuvres d'art au temple de Saint-Jean*, Paris, 1875, p. 224-229.

mani: da destra la Visita a s. Elisabetta. Sulle figure principali non possono elevarsi dubbiezze. S. Giuseppe conserva il nimbo scomparso dai capi della Vergine e di s. Zaccaria, dove sono visibili i buchi che ve li fissavano. Sul berretto della figura secondaria in colloquio con uomo barbuto dietro s. Zaccaria manca il buco per il nimbo e suppongo che manchi pure sulla testa del confabulatore. Il cristallo posto innanzi al dossale impedisce di verificare se portarono il nimbo le teste dell'uomo barbuto e di s. Elisabetta: ma questa certamente la credo bucata per fissarvi l'aureola.

Al Cennini ed all'orefice Antonio di Salvi vennero commesse le cornici, i pilastrini, i fregi, e i rimanenti ornati della fiancata colla prescrizione d' imitare le antiche decorazioni.[1] Il lavoro di Bernardo pesò libbre 36, once 11 = chili 12,535: importò fior. 475.2.5.10.

Nella denunzia catastale del 1480 Bernardo dichiara peggiorate le proprie condizioni economiche. Per la bottega, situata rimpetto alla loggia dei Cavalcanti[2] e tenuta a comune con altro orefice, pagava fiorini 8 di pigione. *Non ci ò* (dice la portata) *nulla di chorpo, nè di chapitale, e bisognia che chi mi dà che ffare mi dia o ll'oro o ll'ariento, altri mentti non potrei fargli ditto lavoro.*

Il figlio Domenico, matricolatosi all' arte della seta beneficio patris, e coniugatosi nel 1477,[3] aveva formata società con altro argentiere, ci divideva il guadagno delle manifatture, per la pigione della bottega spendeva fior. 5 $^1/_2$, e pur troppo egli pure si trovava privo *di chorpo e di chapitale.* L'altro figlio Bartolommeo aiutava il babbo, *perchè,* soggiunge Ber-

---

[1] *Cod. Marucel.*, A. 199, I, f.° 252. — MILANESI, in VASARI, *Vite*, Firenze, 1880, III, 288, nota 1.

[2] La loggia dei Cavalcanti era situata fra la via di Calimara e lo Sdrucciolo d' Orsanmichele, ora denominato via dell' Arte della Lana, sul tratto di via Portarossa che quando io era giovane dicevano Bacccàno. Un'epigrafe commemorativa indica la bottega occupata dal Cennini.

[3] *Cod. Marucel.*, 152, f.° 33.

nardo, *el tempo mi dè avere manchate le fforze*, e la vista *m'è manchata in modo che mal posso far nulla, e altro mestiero non sarei atto a ffare.* La famiglia contava dodici *bocche*; quelle dei genitori, di due figli coniugati, di due scapoli, di quattro bambini: una nuora era incinta. Bernardo, ormai di anni 66, bramoso di tenere i figli uniti sotto unico tetto aveva tre anni innanzi spesi fior. 114 di suggello nell'acquisto di una casuccia contigua all'abitazione paterna in Campo Corbolini, ma fra la compra e gli adattamenti per mettere le due case in comunicazione erano sfumate le doti delle nuore, non che il prezzo ritratto dall'alienazione d'un podere situato nel Valdarno superiore.[1] Nelle loro denunzie o *portate* i Fiorentini, lusingandosi di pagare tasse minori, costumavano d'attenuare le risorse possedute e d'amplificare i gravami: bensì la portata del Cennini sembra pur troppo veritiera. Le lamentate strettezze derivavano da una invenzione gloriosissima per Bernardo, disastrosa agli interessi suoi.[2]

Quando l'orafo e zecchiere s'approssimava al cinquantesimo anno d'età fu conosciuta nell'Italia la scoperta germanica dei caratteri mobili da stampa, e principiarono a circolare i volumi impressi suscitando la generale maraviglia. In qual modo, con quali strumenti

imprimit una dies quantum non scribitur anno?

Il riminese Roberto Orsi stupefatto dalla scoperta, non seppe trovare adeguata risposta alla domanda rivoltasi, e concluse esclamando,

supra hominum vires tollitur ingenium.[3]

Al contrario riuscì feconda l'ammirazione del Cennini. Visti i libri stampati, Bernardo meditò sui metodi potuti praticare dai Tedeschi nell'imprimerli, fece tesoro delle voci che circolavano, indovinò il meccanismo dell'arte nuova, pro-

---

[1] A. S. F., *Portate*, 1480, *Lion d'oro*, filza 82, f.° 351.

[2] MANNI, *Prima promulg.*, 7.

[3] *Cod. Naz. Fior.*, 1200, cl. VII, f.° 89. Nei suoi carmi altre due volte l'ORSI menzionò la scoperta della stampa. Ivi, f.i 49, 89.

vò e riprovò, e quello che costituisce il suo vero merito, egli abituato a lavorare conii per le monete della zecca, incise sull'acciaio le matrici o punzoni delle lettere (expressis calibe caracteribus), [1] compose un' adatta mistura metallica, coll' aiuto del figlio Domenico fuse caratteri mobili, e, per la parte letteraria affidatosi al primogenito Piero, mise in luce lo splendido volume di f.[i] 236, SERVII IN TRIA VIRGILII OPERA EXPOSITIO, e la mantissa: EIUSDEM (Servii) AD AQUILINUM DE NATURA SYLLABARUM LIBELLUS. Negli esemplari conservati alla Biblioteca Nazionale Fiorentina la parte stampata delle pagine del volume misura millimetri 253×153, e 385×283 l'intiero foglio compresi i margini. Compatta e bianca la carta,[2] nitida, elegantissima la forma rotonda delle lettere imitata da quelle scolpite sulle epigrafi romane nei primi secoli dell'era volgare, con linee 43 nelle facciate o pagine piene, netta, senza sbavature l'impressione, le carte non numerate e prive di richiami alle successive; l'interpunzione indicata col punto, coi due punti, con una lineetta obliqua rappresentante la virgola: i dittonghi sciolti o notati con virgoletta; precedute dal segno § le parole di Virgilio per distinguerle dalle frasi del commento; vuoti gli spazi destinati alle parole greche affinchè vi fossero scritte colla penna.

Le soscrizioni in calce ai commenti della *Bucolica* e delle *Georgiche*, mancante all'*Eneide*, bensì collocata dopo l'opuscoletto sulle sillabe, narrano in poche parole la storia della formazione del volume. — Quella della *Bucolica* dice: « Ad lectorem | Florentiae. VII. idus [7] novembres | MCCCCLXXI Bernardus Cennnius aurifex omnium iudicio praestantissimus: et Domini- | cus eius. F. egregiae indolis adolescens: expressis ante calibe caracteribus, ac dein- | de fusis literis volu-

---

1 GIACOMO MANZONI, *Del libro primo stampato in Firenze*. Bologna, 1882, p. 17.

2 Il FOSSI descrive le marche di fabbrica sulla carta signata libra absque circulo, galero, columna coronata, balista inclusa circulo, et scala. *Catalogus codd. saec.* XV *impressorum* etc. Florentiae, 1793, II, 578.

men hoc primum [1] impresserunt. | Petrus Cenninus Bernardi eiusdem. F. quanta potuit cura et diligentia emendavit | ut cernis. Florentinis ingeniis nil ardui est. » — La soscrizione delle *Georgiche* datata — V idus [8] ianuarias MCCCCLXXI [stile Fiorentino ab incarnatione = 9 gennaio 1472, stile comune] — diversifica dalla precedente nella parola *Georgica* sostituita alle tre — *volumen hoc primum.* — Al termine del commento sull'*Eneide* leggesi : « Servii Honorati Mauri in Aeneidis | libros explanatio finit. Eiusdem ad Aquilinum de natura syl- | labarum libellus incipit. » — La socrizione al breve opuscolo, compreso in cinque pagine o facciate, fino alle parole — Petrus.... emendavit — ripete quella della *Bucolica*; quindi omesso — ut cernis — prosegue: « cum antiquissimis autem multis exemplaribus contulit : In primisque illi curae | fuit : ne quid alienum Servio adscriberetur: neu quid recideretur aut deesset quod Ho- | norati esse pervetusta exemplaria demonstrarent. Quoniam vero plerosque iuvat ma- | nu propria suoque more graeca interponere : eaque in antiquis codicibus perpauca sunt: | et accentus quidem difficillime imprimendo notari possunt : relinquendum ad id spa- | tium duxit. [2] Sed cum apud homines perfectum nihil sit : satis videri cuique debebit :

---

[1] Novellano che una *Vita di s. Caterina da Siena* soscritta — *Bernardo e Domenico figlio impressori* — fosse stampata dai Cennini prima del Servio. Il Manni, *Prima promulg.*, 8, e l' Audifredi, *Specimen editionum italicarum saec.* XV, Romae, 1794, p. 257, senz'averla veduta, ed ai loro tempi era più facile trovarne gli esemplari se fossero esistiti, parlano della Vita di s. Caterina impressa a Firenze nel 1471, sottoscritta dal padre e dal figlio Cennini. Nella soscrizione al Commento della *Bucolica* le parole *volumen hoc primum* significano evidentemente che in antecedenza i Cennini non avevano stampati libri. L'Orlandi, *Origini e progressi della stampa*, Bologna, 1722, p. 130, non menziona la *Vita di s. Caterina*, come hanno scritto. Il Fossi, *Catalogus*, II, 578, e G. Manzoni, *Del libro primo*, 46, negano che i Cennini stampassero l'opuscolo loro attribuito.

[2] Nell'esemplare già Laurenziano, ora Nazionale di Firenze, le parole greche e le note marginali latine scritte con l'inchiostro rosso cessano alla *Bucolica* seconda, mancano nel libro IV delle *Georgiche* e nell'intera *Eneide*.

si | hi libri (quod vehementer optamus) prae aliis emendati reperientur.[1] | Absolutum opus nonis [7] octobribus MCCCC-LXXII. Florentiae. » — Padre e figlio Cennini riusciti a fondere i caratteri latini, non tentarono i greci : e forse Piero esperto latinista giudicandosi debole ellenista,[2] lasciò vuoti gli spazi per scrivervi colla penna le frasi greche : ma l'enormi difficoltà superate nello stampare il *Commento* di Servio giustificano l'ampollosa frase — Florentinis ingeniis nil ardui est.[3] — Un solo esemplare del Servio stampato dal Cennini posto adesso in vendita coprirebbe per lo meno le spese d'impressione, forse frutterebbe un piccolo compenso al secondo inventore de' caratteri mobili, ugualmente mostratosi esperto nell' adoperarli. Invece Bernardo perdè le fatiche, s'indebitò, contrasse un prestito di fior. 120, ipotecò la casa d'abitazione, e sfiduciato, colla vista stanca, dovè rimettersi a lavorare d'ore-

---

[1] L'HAIN, *Repertorium bibliographicum*, Stuttgartiae, 1838, II, 2ª, p. 318, giudica anteriori all'edizione del Cennini le seguenti da lui registrate col n.° 14703, senza note di luogo, tipografo ed anno : n.° 14704, Roma, Udalrico Gallo (Hahn), senz'anno : n.° 14705, Venezia, Cristoforo di Ratisbona, riveduta dal Carbone, 1471 : n.° 14706, Venezia, Cristoforo Valdarfer, curata da Battista figlio di Guarino Veronese, e corretta sul codice emendato dal padre, 1471. — Il BRUNET, *Manuel du libraire*, Paris, 1864, V, 315, giudica stampato a Strassburg, fra il 1470 e '72, dal Mentelin il *Servio* descritto dall' Hain al n.° 14703, col testo a due colonne, e gli R della forma speciale usata dal Mentelin. Crede posteriore al 1470 l'edizione romana, perchè Udalrico Hahn ancora non aveva principiato ad usare i caratteri greci. — G. MANZONI, *Del libro primo*, 38, opina l'edizione del Cennini preceduta soltanto da quella reputata impressa dal Mentelin e dall'altra del Valdarfer corretta dal Carbone.

[2] Nel *Laurenziano* 34, XXXIV, sono ripetute sui margini cinque parole greche della 6.ª e 11.ª satira di Giovenale, forse sembrando al nostro ser Piero d'averle copiate meno correttamente sul testo. Queste ripetizioni potrebbero dimostrare l'ottimo trascrittore di codici latini non altrettanto sicuro nel riprodurre frasi greche.

[3] G. MANZONI, *Del libro primo*, 46, fa rilevare come il Cennini a Firenze, l'Azzoguidi a Bologna furono i due Italiani che nelle loro città stamparono libri innanzi d' essere prevenuti dall' intervento di tipografi stranieri.

ficeria. Forse vendè pure il carattere e gli attrezzi tipografici divenuti inutili per lui che renunziò a stampare. Probabilmente i due Domenicani direttori del monastero femminile di Ripoli, dove anche le monache collaboravano nella tipografia, acquistarono pel convento il materiale venduto dal Cennini. Il primo libro impresso a Ripoli è del 1474, e può essere giustissima la congettura del maggiore amico mio pur troppo perduto in questi giorni. [1]

Mancano notizie sugli ultimi anni e sul giorno della morte di Bernardo. Nel 1481, ormai oltrepassato il tredicesimo lustro, collocò nei sotterranei di s. Lorenzo il sepolcreto della famiglia remosso dal *secondo filare* della crociata [2] nel rinnovamento della basilica ordinato da Cosimo dei Medici. Sul piccolo marmo tombale, di M.[i] 0,378 × 0,352, una ghirlanda di foglie a rilievo circonda lo stemma Cennini con un caprone nero rampante sul campo bianco. L'iscrizione incisa presso lo stemma e la ghirlanda, tanto nel Sepoltuario Rosselli, [3] quanto da Salvino Salvini nelle postille agli Scrittori Fiorentini del Negri [4] fu interpetrata. S*(epulchrum)* MAIOR*(um)* SU*(orum)* HIS NOVIS AEDI*(fi)*EI*(s)* INSERTU*(m)* C. L. AN*(nis)* POST ID CONDITUM B*(er)*NA*(r)*D*(us)* BART*(olom)*AEI CENNIS FORAE CEN*(n)*INI SUA IMPEN*(sa)* SIBI PO*(steris)*Q*(ue)* RESTI*(tuit)*AN*(no)* SAL*(utis)* MCCCCLXXXI. Giacomo Manzoni riprodusse stemma ed iscrizione [5] interpetrando, a parere mio, meno felicemente del Rosselli e del Salvini due abbreviature, ma leggendo benissimo 1481, il millesimo dai due Fiorentini erroneamente trasformato in 1491.

---

[1] PIETRO BOLOGNA, *La stamperia di Ripoli*, Torino, 1893, p. 3, 9.

[2] *Cod. Naz. Fior.*, 170, cl. XXVI, f.° 342.

[3] *Cod. Naz. Fior.*, II, I, 126 (vol. II, p. 81).

[4] *Cod. Marucell.*, A. 183, p. 460.

[5] G. MANZONI, *Del libro primo*, 56, e tav. 2. Nella parola abbreviata *aeidiei* interpetrata *aedificiis* probabilmente per errore dell' incisore fu scritto il secondo *e* in luogo d'un *c*, ovvero d' un *f*.

VI.

Piero Cennini.

A Bernardo Cennini il disastro economico sofferto per aver saputo imitare ed usare i caratteri mobili da stampa non dovè riuscire penoso quanto la sopravvivenza al suo primogenito Piero, l'eccellente correttore del volume di Servio, il bravo figliolo, colla dottrina, e con l'esatto disimpegno degli uffici esercitati, assicuratosi onorevole e lucrosa posizione.

Piero possedè le inclinazioni ed il carattere speciale agli umanisti. Innamorato delle lettere classiche, studiosissimo, elegante calligrafo, paziente copista di libri, scrupoloso officiale pubblico, è adesso quasi dimenticato, sebbene fosse efficace collaboratore nel volgarizzare l'antica dottrina col fermo proposito di scrivere e fare scrivere elegantemente il latino. Scolaro del grammatico Pietro Fanni, affettuosamente ricordato dagli antichi alunni, riuscì fra i migliori discepoli del maestro ordinatosi prete negli anni maturi. [1] Gli fu pure precettore Bernardo Nuti, [2] buon retore, che senza diffondersi in superflue minuzie, ed inculcare la servile imitazione dei classici, insisteva sulle forme grammaticali, poneva in rilievo le finezze dello stile, e ampiamente spiegava i testi. [3]

Segnalatosi fra i condiscepoli n'acquistò la stima dando

---

[1] *Cod. Naz. Fior., Palatino-Capponi,* 77, f.i 6, 10.

[2] *Cod. Naz. Fior.*, II, IX, 14, f.° 215. — Il cognome *Nutius* latinizzato mi sembra che corrisponda a *Nuti,* non a *Nuzzi.* Infatti nel *Cod. Perugino,* I, 100, f.° 23, trovasi « Bernardi ser Francisci de Nutis ad Laur. Medicem oratio. »

[3] Il Fonzio poi nel 1 marzo 1513 biasimò le spiegazioni di Cicerone e d'Orazio date dal Nuti nella scuola. Stampò la lettera il MARCHESI, *Documenti sugli umanisti fiorentini,* Catania, 1899, p. V. — Marsilio Ficino annoverò il Fanni, il Nuti, il Naldi ed il Michelozzi fra i suoi amici: tacque di Piero Cennini. BANDINI, *Specimen literaturae Florent.,* Florentiae, 1751, II, 62, 64, 73, 74, 75.

pure buoni consigli, e da Bartolommeo Fonzio fu ringraziato degli eccitamenti ricevuti a perseverare nello studio.[1] Anche Niccolò Michelozzi si compiacque di carteggiare con l'amico dicendolo ricco d' ingegno, d'erudizione, di virtù e di bontà.[2] Il Manni suppose Benedetto Accolti maestro a Piero.[3]

L'amore alla dottrina, la bramosia di possedere libri, il loro elevato costo, l'elegante calligrafia posseduta, spinsero Piero a trascrivere codici. Diverse copie sue giaceranno inosservate nelle biblioteche, ma sembra notevole un gruppetto di codici dal giovane ventenne esemplato in Firenze: uno senza indicazioni di tempo, il secondo compiuto l'8 settembre, il terzo datato 13 agosto 1464, tutti scritti a breve distanza e con identica dichiarazione sulla patria, cognome e famiglia del copista:

Urbe Fluentina transcripsi Petrus: avorum
cuius Cennina est nomine dicta domus.

Le opere scelte indicano le predilezioni letterarie avute dal trascrittore: ossequio ai classici tanto le satire di Giovenale e di Persio, quanto il commento ad Acrone nei codici Laurenziani 34, pluteo XXXIV, e 21, XXXIII; rispecchia poi la brama germogliata in Piero durante il tirocinio scolastico di conoscere perfettamente l'appropriato e preciso valore dei vocaboli latini il codice 1444 della R. Biblioteca di Lucca. Altra volta rilevai l'importanza che nel movimento umanistico ebbero i trattati *De significatione verborum latinorum* del Vegi, e *De proprietate verborum latinorum* del Decembri contenuti nel codice Lucchese.[4] Il primo registra le definizioni di 857 vocaboli desunte dai *Digesti*, l'altro spiega il signifi-

---

[1] *Cod. Naz. Fior.*, *Palatino-Capponi*, 77, f.i 4, 5.

[2] Marchesi, *Docum.*, XXII. — La lettera del Michelozzi è datata 11 gennaio 1465.

[3] Manni, *Prima promulg.*, 13. — Piero trascrisse il libro *Accolti De bello pro sepulchro:* ma l'averlo copiato è debole argomento per congetturare che fosse discepolo dell'Autore.

[4] Mancini, *Vita di Lorenzo Valla*, Firenze, 1891, p. 38, 35.

cato di parole relative all'essenza umana, ai costumi, alle misure, e alle suppellettili d' uso comune.[1]

Nel febbraio del 1465 il Michelozzi ricordò all' amico una recente copia fatta del Trogo Pompeo abbreviato da Giustino, e dopo pochi giorni aggiunse: « Te autem plus solito in transcribendis libris occupatum animadverti. » Quindi ai 13 settembre dell' anno medesimo rammaricandosi della deficienza di esperti copisti, il Michelozzi stesso partecipò a Naldo Naldi d'aver proposta una trascrizione a Piero, « qui et intentioni tuae et voluntati meae faceret satis. » Il Cennini, « et tu ipse scis, nec quidem latinitatis ignarus, multa ac varia volumina transcripsit », mi replicò: « se penitus hanc artem deponere decrevisse, et posthac nisi pro se ipso transcribere nolle. »[2]

Almeno due volte Piero non osservò la risoluzione presa, poichè la Biblioteca nazionale di Buda-Pest possiede un Curzio da lui copiato nel 1467 pel re Mattia Corvino,[3] e nella Laurenziana fra i codici notevoli figura il membranaceo 28, LIII, con le « Quaestiones Camaldulenses del Landino », modello d'eccellente trascrizione eseguita negli ultimi giorni primaverili dal 1474 con la maggiore accuratezza e con elegante carattere.

Corrisponde alla volontà di copiare per uso proprio il *Cod. Naz. Fior.*, II, IX, 14, cartaceo, scritto ad intervalli dal 1472 al '76.

Piero vi riunì versioni dal greco, carmi, orazioni, appunti di letture, epigrafi, gli opuscoli *De progenie Augusti* dello pseudo Messala, *De natali die* di Censorino, *Sperae* del Sacrobosco, *Illustrium virorum* attribuito a Plinio, ed alcuni

---

[1] Al Fonzio, amicissimo del Cennini, attribuiscono una consimile raccolta di vocaboli con estratti dall'*Orthographia* del TORTELLI e dalle lezioni orali del Landino contenuta nel *Cod. Riccard.*, 646.

[2] MARCHESI, *Docum.*, XXIII, XXIV, XXVIII. — Il NALDI scrisse pure un'*Elegia* in « septem stellas errantes sub humana specie per urbem florentinam curribus a Laurentio Medice jussas more triumphantium. » In *Carmina illustr. poetarum ital.*, Florentiae, 1719, VI, 436.

[3] REUMONT, in *Archivio storico ital.*, Firenze, 1879, serie 4ª, IV, 64.

scritti propri. Ne trasse e divulgò il Marchesi l'epistola del 28 febbraio 1476 ad Alamanno Rinuccini oratore in Roma, scusando la tardanza nello scrivere ad uomo, il quale per l'età può essergli padre, e per dottrina precettore: « ma inter gratiarum legumque fluxus et refluxus, quibus interdum obruor non fuit tantisper ocium ut mentem ab eiusmodi fluctibus relaxare possem. » L'avevano assorbito le brighe procutategli dall'ufficio di scriba in Palazzo Vecchio. Quindi l'informò sulla recita in latino dell'*Andria* di Terenzio ripetuta tre volte dagli alunni di Gianvittorio Vespucci.[1] La miscellanea comprende l'epistola a Pirrino, adesso stampata, ed un *Commentariolum syllabarum* scritto da Piero nel 1469 per l'insistenza del Fonzio. È un breve trattato di prosodia con nozioni sulla natura, quantità delle sillabe, e sui metri latini.[2]

Piero coltivando il buon ingegno naturale acquistò collo studio tanto credito da fare il precettore a 24 anni. Fra gli estratti da libri classici e le osservazioni lessicografiche attribuite al Fonzio trovasi nel *Cod. Riccardiano* 152, dal f.° 128 al 136 un commento alla *Bucolica* colla rubrica: « Collecta sub Petro Cennino, 1468. » Dunque egli insegnò dalla cattedra, ma il faticoso esercizio dell' insegnamento, oppure i magrissimi stipendi allora corrisposti ai precettori lo decisero a preferire la professione di notaro. S'ignora quando e con quali titoli prese la matricola nell'arte de' giudici.

Simpatico, istruito, fu, alla pari d'altri giovani concittadini, come il Fonzio ed il Michelozzi, scelto per segretario, allora lo denominavano cancelliere, e condotto a Napoli da ms. Antonio Ridolfi mandatovi oratore di Firenze. Il papa Paolo II, cupido d'impossessarsi di Rimini, aveva mossa guerra ai Malatesta, ed i Fiorentini volendo mantenere il re Ferdinando fedele alla lega stretta con loro e col duca di Milano, elessero oratore il Ridolfi, altre due volte stato a

---

[1] Stampò l'epistola al Rinuccini il Marchesi, *Docum.*, XXI.

[2] Il Marchesi, *Bartolommeo della Fonte*, Catania, 1900, p. 22, pubblicò la dedica al Fonzio del *Trattatello*.

Napoli nella medesima qualità, e riuscito accettissimo.[1] L'ambasceria partita da Firenze il 1 giugno rimpatriò nel 12 decembre 1469,[2] e così Piero transitando due volte da Roma, e dimorando più d'un semestre lontano dalla patria, vide cose nuove, e strinse rapporti col circolo di letterati dopo la morte del re Alfonso loro protettore ristrettisi intorno al Panormita ed al Pontàno. Nelle ore d'ozio il giovane fiorentino invece di vagabondare per le incantevoli spiagge partenopee copiava libri da ottimi testi.

Formò a Napoli il codice adesso Marciano, fra i Latini 107, cl. XIV, contenente « Dicta aut facta Alphonsi regis, » diversi carmi, e quattro lettere del Panormita,[3] « De origine inter Gallos ac Britannos belli historia » del Fazi, e « De Principe » del Pontàno. Esemplò i *Detti* sulla copia dall'autore donata al Pontàno, e l'*Origine* dall'autografo del Fazi, collazionato poi con un esemplare di mano del medesimo Pontàno. L'avere avuto a disposizione simili testi prova la domestichezza stabilita e la simpatia dal giovane scriba ispirata al grande scrittore Umbro, potentissimo ministro nella corte Aragonese. Tornato a Firenze, Piero ultimò un secondo codice portato molto innanzi a Napoli, il Laurenziano 38, XXXVIII, con carmi di Tibullo, di Saffo, di Martino Filetico, e l'*Astianatte* del Vegi.

Nell'ultimo trentennio del 400 gli studiosi farneticavano dicendo l' importanza degli scritti derivare più dall' eccellenza dello stile, che dall' interesse suscitato con gli argomenti trattati. Allora riponevano il sommo dell'arte nel grazioso abbigliamento. Alla falsa opinione aveva partecipato il me-

---

[1] Il Ridolfi divenne talmente intrinseco al duca di Calabria primogenito del re, che il duca nel 2 ottobre 1470 gli annunziò per lettera la nascita d'una figlia. La missiva è nel *Cod. Naz. Fior.*, 108, cl. VIII, f.° 49.

[2] A. S. F., *Legaziōni e Commissarie*, cl. X, dist. 1, n.° 57, St. III, arm. 3, filza 16, f.i 36, 164, 185, 213.

[3] Piero parlò spesso col Panormita e ne delineò questo ritratto: « Erat statura grandi, facie non adeo liberali, nasus enim ad ipsa supercilia tenuis, ad nares crassus, alioquin etiam curtus, parvusque, faciem paulum dehonestabat. » *Cod. Marciano latino*, 107, XIV, f.° G7.

desimo Valla, [1] dai giovani finalmente considerato supremo maestro d'eleganza. [2] L'eccellenza dello stile formava l'aspirazione anche di Piero Cennini, e la lusinga di far proseliti col porre in maggior rilievo le bellezze dei poemi di Virgilio dovè indurlo a proporre la stampa dei *Commenti* di Servio al padre deciso d' imprimere un libro. In quel momento erano di già divulgate almeno due edizioni dell'opera, una senza note di luogo, di stampatore, d'anno, ma per la forma speciale degli R attribuita al Mentelin tipografo in Strassburg, e l'altra di Venezia, 1471, rivista dal Carbone e impressa da Cristoforo Valdarfer di Ratisbona. [3] A Firenze poi Niccolò Michelozzi, amico di Piero, aveva copiato fra il 1463 ed il primo bimestre del '64 il medesimo *Commento*, nel volume cartaceo dalla Biblioteca Gaddi passato alla Laurenziana con la segnatura 20, LXXXXI sup. Questa trascrizione non ha tutte, ma molte frasi greche inserite nel testo, e scritte o sottolineate coll' inchiostro rosso le parole di Virgilio. Anton Francesco Gori, ottimo giudice, osservò come il codice, allora dei Gaddi, « congruit cum impresso Florentiae per Cenninos. » [4] Forse Piero dette consigli o collazionò la copia del Michelozzi, che sebbene maculata da varie mende somiglia talmente all' edizione fiorentina da far supporre che Piero usasse la trascrizione dell' amico, oppure

---

[1] VALLAE, *De professione religiosorum*, in *Opuscula tria*, Wien, 1869, p. 157. — MANCINI, *Vita di L. Valla*, 121.

[2] Nel *Cod. Naz. Fior.*, 51, XXVIII, Piero Cennini trascrisse alcuni opuscoli classici d'argomento storico e geografico, estratti da volumi letti; *Donati grammatici vita Virgilii*, e quattro lettere di Niccolò Perotto scolaro del Valla, e divenutone campione nella lotta con Poggio. Quella sul f. 140 discorre dei propri studii giovanili e dei lavori intrapesi. Certamente il Cennini divideva le opinioni dei discepoli del Valla se copiava l' epistole scritte dal coraggioso difensore del maestro.

[3] Alle citazioni nella nota 1 a p. 207 aggiungi: BURGER, *The printers and publishers of the* XV *Century*, I, 327, e *Copinger*, *Supplement to Hains repert.*, London, 1902, I, 2.ª p. 85. — Il *Servio* creduto impresso dal Mentelin è descritto in *Catalogue of books printed in the* XVth *Century now in British Museum*, London, 1908, p. 60.

[4] *Cod. Marucel.*, A. 169, f.º 91.

l'esemplare servitogli di testo. Singolare coincidenza! Un segno simile ad / chiude nel volume stampato le frasi di Virgilio per distinguerle dalle chiose del commentatore. L' identità del testo, e le parole del poeta contrassegnate coll' inchiostro rosso nella copia, con indicazione speciale nella stampa, corroborano la congettura sull' intima affinità fra il volume impresso ed il manoscritto del Michelozzi, o il prototipo da lui tenuto per esemplare. Certamente poi appartiene a Piero la scelta dell'opera da imprimere, ed il merito della correttezza dell'edizione, sia che usasse la copia dell' amico, sia il prototipo, ovvero consultasse i testi precedentemente venuti alla luce.

Nelle note manoscritte agli Scrittori Fiorentini del Negri Salvino Salvini ricorda *il bello Ascensio sopra Virgilio stampato e corretto in Firenze da ser Pietro Cennini.*[1] Ma di questo commento impresso ai tempi di Piero nessun altro fa menzione, nè finora lo registrarono i bibliografi.

Accennai come Piero fu notaro o scriba, cioè cancelliere d'una magistratura fiorentina. Dei suoi rogiti rimane un unico protocollo dal 22 gennaio 1466 al 10 febbraio 1484 (st. com.), e sul volume l'atto primo da lui rogato nel Palazzo della Signoria è del 4 marzo 1469, del 29 ottobre 1474 quello per gli officiali dello Studio Pisano, che pure risedevano in Palazzo Vecchio. Rade volte rogò fuori di Palazzo,[2] ed an-

---

[1] *Cod. Marucel.*, A. 183, p. 460.

[2] Per l'amico Fonzio rogò due contratti. Il 19 novembre 1479 la costituzione della dote (fior. 100 di sigillo) di Brigida del fu Giampietro, sorella di Bartolommeo « rhethorices professoris, » sposa di Stefano calzolaio. *Rogiti*, 127. L'11 nov. 1470 la formazione della società, da durare un biennio, con numerosi patti, per l'esercizio della stamperia appartenente al convento femminile di Ripoli, rappresentato dal frate governatore del monastero, conclusa dalle monache con Bartolo del fu Domenico cartolaio e col Fonzio mandatario « Nicolai olim Laurentii de Alamania impressoris librorum. » Il Fonzio, « literarii ludi magister, » s'obbligò per Niccolò, ed in suo difetto nell' interesse proprio, 138. — L'amico BOLOGNA, che non conobbe quest'atto, ricordò come il Fonzio nel 1477 fece imprimere a

che nella casa paterna. Fra i testimoni presenti ai suoi rogiti, almeno quattro volte figura il babbo Bernardo.

Un atto rogato da Piero il 5 ottobre 1476 nell'udienza dei consoli dell'arte dei beccai c' informa sui brogli per due aspiranti al medesimo e modestissimo officio. I clienti di Lorenzo dei Medici sostenevano ad oltranza il patrono, ma il Magnifico li dirigeva, e personalmente cercava di trionfare sugli avversari, o di persuadere i dissidenti. Un Bonsi, figlio al defunto notaro dell'arte, desideroso di succedergli, si rivolse al Medici. In quel momento, essendo Bernardo Cennini console dei beccai, Lorenzo scrisse al figlio dell'orafo per raccomandargli il Bonsi. Appena ricevuta la lettera, il 4 di settembre, Piero corse alla bottega paterna, ed il babbo, affrettatosi a cambiar vestito, si recò alla residenza dei consoli. Non poterono adunarsi per essere lungi dalla città due colleghi, ma i presenti resisterono alla sollecitazione di Bernardo in favore del Bonsi, sebbene credendola infallibile talismano mostrasse la lettera del Magnifico. Nell' informare delle pratiche fatte il Medici, qualificato *mia speranza* sull' indirizzo della lettera, Piero l' assicurò che sarebbe eletto il Bonsi o nessun altro. Quando la magistratura procedè alla votazione, soltanto Bernardo dette palesemente il suffragio al Bonsi non riuscito per l'opposizione di due consoli, uno dei quali talmente favoriva il concorrente Pucci da tentare perfino di svolgere Bernardo. Nè rimase tranquillo l' aspirante: « Mihi quoque dixit Antonius Puccius tractari a me male amicos meos, sed ego », scriveva Piero al Medici, « omnibus ut debeo te amicis praepono, cui plurimum debeo, a quo etiam si quid mihi boni venturum sit spero ». Noi Cennini siamo amici del Pucci, ma non disobbediamo all'ordine ricevuto. [1] Il 7 ottobre i beccai riuniti in assemblea, con suffragio unanime, elessero il Bonsi,

---

Ripoli l'*Explanatio in Persii satyras*, e nel' 78 correggeva le stampe della tipografia. *La stamp. di Ripoli*, 25. — Il Cennini rogò un atto pel *cartolaio e stampatore* Bartolo, testimone ad altra stipulazione, f.i 136, 186.

[1] MARCHESI, *Docum.*, XVII e XVIII.

« advertentes » sta scritto nell'atto, « ipsum Laurentium dignatum esse personaliter accedere, et ingredi eorum audientiam, et tam humaniter et modeste poscere huiusmodi electionem, quam humaniter et modeste poposcit. »[1] In tutti i tempi le passioni umane si manifestano sotto identiche forme, e ciascuno s'adopera per vincere.

S' ignora a quale delle numerose magistrature del comune fiorentino fosse addetto Piero come cancelliere.[2] Certamente servì gli officiali dello Studio Pisano residenti in Firenze, ed una tariffa da essi deliberata il 29 maggio 1480 fissò gli emolumenti dovuti al notaro tanto per le lettere nell' interesse altrui scritte a nome degli officiali, quanto sulla partecipazione ai danari incassati dallo Studio, e sugli stanziamenti a favore dei lettori.[3]

Sentenziò Lorenzo dei Medici che a Firenze *si può mal vivere senza lo stato.*[4] Piero mirava meno alto, soddisfatto di godere la protezione dei cittadini primari. L'abbiamo veduto ossequioso ad Alamanno Rinuccini, qualificare il Medici *sua speranza*, e nel novembre 1483 cercava un nuovo patrono in Pier Filippo Pandolfini, non giudicando sufficiente l'ottener favore colla rettitudine delle azioni, « cum medius fidius non tam virtute, tum ambire oporteat quam gratia. »[5]

Due carmi si trovano diretti a Piero. In uno Alessandro Bracci accusa la perfida stagione d'avergli impedito d'accettare un invito:[6] nel secondo Naldo Naldi dice che poeterebbe

---

[1] A. S. F., *Rogiti*, C. 395, f.° 104.

[2] L'atto 20 aprile 1469 fu stipulato in cancellaria « reformationum »: l'altro 18 ottobre 1473 in cancellaria « mei Petri notarii Dominorum. » Nel 19 febbraio 1479 Piero si qualificò « coadiutore dell'officiale delle riformagioni, cancelliere dei Dieci di Balìa. » Le rimanenti stipulazioni contengono la frase generica « in palatio excelsorum Dominorum. »

[3] Fabbrucci, *Monumenta Pisani gymnasii*, in *Raccolta d'opuscoli del Calogerà*, Venezia, 1750, XLIII, 191.

[4] Roscoe, *Vita di L. dei Medici*, Pisa, 1816, I, 44.

[5] G. Manzoni, *Del libro primo*, 30.

[6] *Cod. Laurenz.* 41, XCI sup. f.° 65, edito dal Marchesi, *Docum.* XXXVI.

se le Muse favorissero lui quanto Piero.[1] Ma in verità i versi del Cennini, fin qui conosciuti, si residuano alla soscrizione ripetuta con leggiere varianti sui codici trascritti nella giovinezza, ed a due distici, uno nel 1480 diretto al poeta Ottavio,[2] l'altro edito dal Manni.[3]

Inviarono saluti a Piero il Fonzio diretto in Francia seguendo come cancelliere l'oratore Donato Acciaiuoli, e Marsilio Ficino, il quale nella lettera del 6 aprile 1474 lo qualificò « virum pietate literisque ornatum. »[4]

Dagli spogli dei registri delle gabelle resulta che Piero s'ammogliò tre volte. Nel 1472 sposò Costanza d'Antonio Signorini:[5] dopo un sessennio Dianora di Marco Signorini, riposta nella tomba gentilizia a s. Lorenzo il 26 novembre 1481,[6] e trascorso un biennio convolò a terze nozze con Oretta Bucherelli.[7] Nel 1480 aveva due figlie nate dalla prima moglie, secondo apparisce dalla denunzia della loro età, ed un maschio lattante figlio della seconda.[8] Credo che innanzi di coniugarsi Piero domandasse ad Alessandro Bracci se gli uomini maritati perdono la libertà. L'amico rispose in distici ch'egli ammogliato era libero quanto da celibe, e trovava lieve il giogo impostosi. Da scapolo correva in cerca di donne, coniugato stava a disposizione della consorte.[9]

---

[1] *Cod. Laurenz.*, 34, XXXV, f.° 42, e 40, XCI sup. f.° 34.

[2] Il poeta Ottavio credo sia FRANCESCO OTTAVI autore del carme *De coetu poetarum* stampato in *Carmina illustr. poetarum ital.*, VII, 1.

[3] *Cod. Riccard.*, 907, f.° 189. — MANNI, *Prima promulg.*, 14.

[4] MARCHESI, *Docum.* XVII. — FICINI, *Epistolae*, Venetiis, 1495, f.° 16. — Il FIGLIUCCI nella versione delle *Lettere* del FICINO, Venezia, 1563, I, 71, cambiò in *canonico* il cognome *Cennini*.

[5] *Cod. Naz. Fior.*, 211, cl. XXVI, p. 46.

[6] *Cod. Naz. Fior.*, 145, cl. XXVI, f.° 217. – A. S. F., *Necrologio dei Medici e Speziati*, filza 246, f.° 67.

[7] *Cod. Naz. Fior.*, 141, cl. XXVI, f. 296, e 143, XXVI, f.° 23. *Marucel.* A. 183, p. 460.

[8] A. S. F., *Portate*, 1480. *Lion d'oro*, filza 82, f.° 351.

[9] *Cod. Laurenz.*, 41, XCI sup. f.° 34, edito dal MARCHESI, *Docum.* XXXVI.

Credo Piero defunto dopo breve malattia. Nel suo protocollo ad un atto del 10 febbraio 1484 segue la soscrizione notarile, quasi che presago dell' imminente fine credesse necessario d'autenticare i diversi rogiti contenutivi. Vi si trova pure un atto del 1 marzo 1484 : ma pochi giorni dopo, ai 17 del medesimo mese, il necrologio dei Medici e Speziali registra : *Ser Piero di Bernardo orafo riposto in s.to Lorenzo*. L'erudito notaro morto quarantenne fu presto raggiunto nel sepolcro da una figlioletta. [1]

VII.

Pirrino Amerino.

Poche parole su Pirrino, cui è diretta l' epistola ora stampata. La qualifica d'Amerino lo dice nativo d'Amelia nell' Umbria, ma m'assicurano che in quella cittadina appena ricordano un Pirino pittore d'un quadro esistente a Toscanella. Non credo Pirrino artista, bensì che da giovane cercasse fortuna in Napoli confidando sulla protezione del Pontàno, il dotto figlio dell' Umbria, potente ministro degli Aragonesi. Io suppongo che nel 1469 Piero conoscesse a Napoli Pirrino, e richiestone conversandoci, o più probabilmente molto tempo dopo per lettera, gli desse nel 1475 particolari notizie sui monumenti e sulle feste fiorentine. [2] Della coltura letteraria dell'Amerino ravviso la prova in due brevi carmi trascritti sul medesimo *Cod. Naz. Fior.*, II, IX, 14, f.° 250, insieme all'epistola indirizzatagli da Piero. Un distico, da incidere sopra la porta del palazzo napoletano del conte di Matalone,

[1] A. S. F., *Necrologio*, filza 246, f.° 88, vi si riscontra aggiunto con differente inchiostro il cognome Cennini. La *fanciullina* fu tumulata il 7 aprile 1487, filza 246, f.° 122.

[2] Infatti nella lettera a Pirrino il Cennini ricorda « amicitia nostra vetus » e dice « ut petis. »

assicura gli ospiti d'essere i benvenuti. Tre distici: « Pyrrini Amerini de mole portus Neapolis », ricordano ai posteri come nel golfo partenopeo, riusciti insufficienti i muraglioni per rendere sicuro il porto costruiti dal re Alfonso, n'aggiunse dei nuovi il figlio Ferdinando.

Girolamo Mancini.

Petrus Cenninus Pyrrhino amerino salutem.

Multa me Pyrrhine hortantur ut morem geram voluntati tuæ. Præcipue vero amicitia nostra vetus, et magna sane voluptas quam capio quotiens de nobilissimis, amplissimisque florentinæ urbis ædificiis tum publicis tum privatis mihi cum hospitibus aut peregrinis hominibus habendus est sermo. Nam ut illa sæpe visere et lustrare oculis me delectat, utque diu contemplatus artificum manus operumque labores admiror, ita mihi crede nunc me iuvat sacelli formam divi Joannis Baptistæ, celebritatemque festi ejus sicut petis, his meis literis describere atque conari utriusque imaginem tibi ante oculos ponere. Utinam vero ea mihi esset dicendi facultas eaque salis elegantia ut non tam describere quam stilo exprimere, quodamque modo verbis depingere possem. Cum enim cogito quam tenues sint ingenii mei vires, vix confido fore ut desiderio satisfaciam tuo. Verum, utcumque sit, iam templi descriptionem aggrediar: ne dum imbecillitatem meam excuso laborem subterfugere videar.

Templum hoc de quo scripturus sum Marti bellorum deo gentilitas consecravit: opus non quidem immensum, verum egregium et pervetustum, quippe inter initia Florentinæ urbis refertur. Totum est marmoreum, donisque opulentum et numine divi; nec solum varietate marmorum, aut integri lapidis columnarum magnitudine conspicuum; sed arte quoque mirabili elaboratum et excellens. Atque, ut ego apertius dicam, et tu facilius quod a me narratur intelligas, hinc initium faciam.

AREA. Florentiæ quædam est quadrato lapide pulcherrime strata: quæ ab oriente habet templum Reparatæ ingens: ab occidente ar-

chiepiscopatus ædes: a meridie sacellum Misericordiæ viamque quæ recta ducit ad curiam Priorum libertatis, idest ad summi civitatis nostræ magistratus arcem. A septemtrione autem familiæ Martellorum vicus est, et Pupillorum forum. In ipsius areæ medio templum divi Joannis est, vario de marmore totum, forma octangulari, pinnaculum supereminens, vulgus a similitudine laternam vocat. Aurea pila illud illustrat, superque ea crux aurea christianum in morem. Candidum marmor (f. 208) extrinsecus quadratæ fusci coloris formulæ ac dispositæ circum columnellæ quadratæ cæruleæ, cærulea etiam epistilia summa cum venustate distinguunt atque exornant: et faciem templi pulcherrimam reddunt. Surgebat id quondam gradibus multis, quia locus depressus erat. Sed ruderibus et terra congesta solum majores nostri cæteris urbis partibus coæquarunt: ut pluviæ omnis aqua deflueret. Fuitque quorumdam opinio hujus apertam olim fuisse templi summitatem, et in medio ejus simulacrum Martis, columna erectum sub dio: a quatuor vero portis, singulis ad singulas cæli plagas vergentibus, potuisse adiri. Postea autem Christi fide recepta crescenteque in dies religione, ac Marte depulso, testudinem se se paulatim in pyramidem attollentem superjectam esse, quæ hodie cernitur: occidentalique porta deleta, maximæ aræ locum datum. Nunc tribus excellentibus portis est aditus; tales nunquam visas fuisse crediderim. Aerea iis limina gradu amplo, et ornati variis animalibus ac diversis pomorum foliorumque manipulis stipites surgunt. Illic aeneæ valvæ bifores interradiant auro. Unæ quidem ab austro ædem Misericordiæ cernunt, in quibus vita divi Joannis ab Andrea Pisano veteri sculptore cælata perspicitur.

Alteras quæ ad septemtrionem positæ novum testamentum gestaque Christi omnia referunt Laurentius Gibertus florentinus fecit, statuariae mirus artifex. Aliæ vero quæ inter utrasque mediæ sunt, : immane templum divæ Reparatæ ad solis ortum aspiciunt, historiis ornatæ veteris testamenti, ejusdem Laurentii opus, in quo tamen et Michelotius et Lucas Robia sculptores egregii, his melior Donatellus, et Bernardus aurifex pater meus, florentini omnes, non minimam partem fecere; utrumque annis quinquaginta perfectum.[1] Omnes qui Florentia tran-

---

[1] Su margine del foglio: LAURENTIUS, MICHELOTIUS, LUCAS ROBIA, DONATELLUS, BERNARDUS.

seunt avidissime visunt: dumque videndi desiderio capti singula lustrant, dies tacite labitur. Sed quis tam mira videndo non caperetur? Quis in effigie agentium hominum aut in obtutu diversorum gestuum tam efficaciter expressorum, velut sine sensu non inhæreret? Has quidem valvas, in quibus mediis et ipsius Laurentii opificis caput vero persimile extat, duæ porphiretici marmoris altitudinis octo cubitorum (f. 209) columnæ, cum quibusdam pendulis catenarum Pisani portus fragmentis, habitæ olim de Pisanis victoriæ monumentum, dextra levaque tuentur et ornant. Sed jam hic intro ingrediamur. Speciosissimum, est pavimentum: totum de marmore, totumque taxellatum: ac primo statim ingressu zodiacus cum omnibus signis calcatur: cujus tamen nonnullos admonet circumscriptum carmen.

Structura intus ita se habet. Duæ ac viginti sublimes de integro lapide columnæ pari intervallo distantes in circuitumque collocatæ, tantulo a pariete spatio distant, quantum inter gradientem hominem capit. Bases et capitulorum deaurata ciboria pro crassitudine et longitudine columnarum decentia. Super capitulis columnarum solido sunt de marmore trabes; et super iis quidam paries sculptura egregius auroque distinctus, qui extrinseco illi, de quo supra meminimus, coniunctus, crebris fenestris lucem clarissimam intromittit. Textura omnis superior tecti ad imaginem quasi cœli convexi musivo opere pictisque lapillis ornata, immensam Dei Patris imaginem extremumque Dei iudicium et beatorum spirituum ordines continet. In medio templi pavimento marmoreus exurgit fons, duplici muro conspicuus atque amplus. Aret vero fere semper, nisi cum annua Christi epiphaniæ solemnia recoluntur, aut sabbati sancti dies. Quoties autem dies aliqua in memoriam divi celebratur Joannis, altare super ipso fonte argenteum struitur exquisitissima cælatura divi gesta ostentans. Constat id multis e partibus: sed artificii decor exprimi verbis non potest. Turibula desuper, acerræ calices, ampullæ, candelabra, crux, omnia magnitudinis miræ, illud exornant: nihil nisi argenteum aut auro insignitum conspicitur. Sumptus inæstimabilis fuit. Proximus est illi chorus quadratus: inde maxima se in sublime gradibus attollit ara: ubi per singulos dies sacrificia fiunt; et supra illam tigno ab alto prominet scutum galeaque victi quondam bello Guilielmini Tarlati

episcopi arretini memorabile spolium.[1] Interque aram et fores novi testamenti sepulcrum Joannis tertii ac vicesimi summi quondam pontificis, binorum cubitorum statuis atque aliis ornamentis insigne consurgit: quo super aenea cadaveris ejus resupina jacet effigies, Donatelli opus. Hæc omnia candenti de marmore facta, nigris quibusdam flosculis (f.° 210) sunt distincta, et alicubi auro decorata. Inter vero mediam portam et quæ contra ædem Misericordiæ sita est, ferrea cratis baptisterium sæpit. Dixi de templo dicenda quæ videbantur succincte, nunc cætera prosequar, et rem prorsus memoria dignam narrabo. Suspensa sunt intus ex alto vexilla sericea diversorum colorum, machinæque in urbium castellorumque modum charta lignoque confectæ; quas cereos vocant. Civitates populique præstantiores quicumque Florentino subditi sunt, illa veluti servitutis indicia donant quotannis. Namque tenuiores cerea lumina tributum pendunt. Et quæquæ ita suspensa templi pulchritudinem occupant: civitas tamen omnis facile patitur, et quia divo oblata sunt, et quia dulcis præteritarum victoriarum memoria quotidie per illa innovari videtur. Unde etiam singulo quoque anno renovata per festos solemnesque dies divi Joannis deferuntur in pompa. Est enim antiquus mos civitatis, ut festa illa quatriduum celebrentur. Primoque die fit ostentatio opum frequentioribus urbis locis. Namque opifices et tabernarii fere omnes qui talibus in locis agunt si quid pretiosum habent, eo die depromunt.

Operæ pretium est videre quarumdam strata viarum pæne operta tapetibus, et utrinque pendentibus aulæis parietes ornatos: hic telas sericeas argento vel auro intertexto explicitas: illic baccata monilia et vasa argentea vel deaurata mille formarum. Spectares et illic aureas bullas preciosissimosque lapillos auro illigatos, aut de solido massas argento. Alio loco pannorum cumulos diversorum colorum; circaque Olitorium Forum, quod Vetus appellant, in solo protensas aut de fune pendentes pretiosissimas vestes aspiceres ad usum hominum mulierumve comparatas. — Alibi mille mercium species; atque ubi nummi cuduntur, bis terve centena milia signati recenter auri vel argenti. Longissimum esset singula recensere: quapropter ad alia

[1] Il vescovo Guglielmino apparteneva alla famiglia Ubertini, non a quella dei Tarlati.

transeamus. Altero igitur die, qui junii mensis secundus ac vicesimus est, ludi sacri a mane ad meridiem fiunt: quibus aut Mariæ Virginis Annuntiatio, aut Iudicium, vel Resurrectio Christi, ad inferosque Descensio et hujusmodi alia multa in scena ductili vel fictis arboribus referuntur. Vagantur et simulati gigantes et fauni per urbem, atque centauri. Vagantur et pueri super hastis ad crura ligatis, spiritellos vocant: [1] mirabile visu spectaculum (f.° 211) ac voluptuosum. Informantur enim e picta charta gigantes utriusque sexus persimiles veris: quos singulos singuli iuvenes in hastis incedere assueti induunt atque onus humeris transversa fascia gestant; et inclusi quo gressum dirigant ex foramine quod in pectore typi est intuentur; horrorem autem quodammodo ab incessu incutiunt, reboant enim propter concavitatem. Fauni quoque villosi caprinisque pedibus, ac centauri dimidia parte equi apparent. Verum quidquam in his animata caret effigie, charta picta suppletur. Spiritulis vero non unus est habitus. Alius enim in nymphæ morem succinctus arcum et pharetram vel iaculum gestat. Alius amictus ad angeli speciem caput candenti galero tegit atque alas ab utroque pendentes humero pandit. Alius armis obtectus ensem nudum et decisi effigiem capitis portat. Alius ferme nudus totus humeris alas pedibus talaria innexa habet. Altissimus omnium cubitis octo a terra pedibus submovetur. Tanta est autem in nonnullis audacia tantaque rei peritia ut vel sine adminiculo ullo consistant: vel gestum facientes saltandi hastas a solo submoveant nec decidant. Vesperi autem magistratus omnes civitatis, exceptis Prioribus libertatis et Partis guelfæ præsidibus, conventus in curia faciunt ac inde foras egressi plateamque proximam circumeuntes ad templum divi Joannis cereas faculas oblaturi accedunt. Tertia die lustratur urbs longis sacerdotum religiosorumque virorum agminibus, et psalmos et hymnos pie canentium. Vesperi quoque Priores, nec longo post eos intervallo sexdecim Vexilliferi societatum populi cum magnis togatorum civium catervis cujusque eorum signa sequentibus, ad offerendas divo cereas faculas magna gravitate incedunt. In sequenti vero nocte turres XIII portarum urbis, et pinnæ palatii, fastigiaque templorum, crebris luminibus passim collucent.

---

[1] Sul margine: *Grallatores dicebantur secundum Festum.*

Quarto autem die, qui est Natalis Baptistæ, vexilla, machinæque, quarum rerum supra meminimus, tributariorum sumptibus renovatæ ad celsas ædes Priorum mane portantur: antequam ipsas in lateritia magna platea ordine collocentur.

Deinceps, ubi oportunum putarunt, libertatis Priores egregias vestes ut solent induti ex arce in rostra descendunt: ac sub ipsa in eminenti lapideoque sedili pulcherrimis aulæis ad id paratis ornato considunt: et invitatos principum et civitatum legatos (f.° 212) et alios vel principatu, vel militia inclitos viros, si qui sunt quos sint tali honore dignati, medios locant; et mox per præconem clamari nomina imperant tributariorum. Primum ii quorum vexilla; mox illi quorum machinæ dona sunt, nuncupantur atque uti quisque prior clamatur ita eius vexillum machinave prius provehitur; servatoque ordine area semel lustratur subsequentibus luminibus cereis pagorum minorumque populorum tributis. Post hæc monetæ cereus altus ac depictis nummis ornatus in curru protrahitur: sequunturque illum præfecti monetæ et mercatorum collegium. Tum præcinentibus omnium fere Italiæ principum et civitatum optimis tubicinibus ad id confluentibus ob certa munuscula præsides Partis guelforum cum maxima civium togatorum serico purpurave fulgentium multitudine, hoc est omni Florentinorum nobilitate comitante, adveniunt, atque ubi ad gradus palatii pervenere, dimissos a Prioribus oratores et alios quorum supra meminimus honorifice excipiunt, ac pro dignitate medios locant, et pompam ut ceperant prosequuntur.

Post hos pretiosissimum munus quod pallium vocant, auro textum subtegmine, et candidissimis pelliculis duplicatum biga devehitur. Subinde alipedes equi curule certamen [1] vespereædituri, et captivi olea coronati, quos populus Florentinus, dimissis eorum publico decreto flagitiis, veteri more Divo condonat, singulariter deducuntur. Tali ordine secus palatium pompa procedit ad templum Baptistæ qua cella salinae, qua frumentarium forum, caveisque inclusi leones, et qua ærarium, bibliopolæ, quadrivium Pactiorum, stupendaque templi divæ Reparatæ moles, et pupillorum curia. Ita recensitis tributis et pompa

[1] La frase *alipedes equi curule certamen* etc. accenna al palio dei cocchi, più che al palio dei barberi, ossia dei cavalli che corrono sciolti e senza fantino.

peracta, reversos a templo jam dictos legatos hospitesque clarissimos, purpuratorumque civium magna caterva reductos, assurgentes Priores excipiunt medios, et secum rursus ad oblationem perducunt: nec multo post ad palatium redeunt: et quos consessu et pompa dignati fuere, dignantur et mensis, quæ lautissimæ sunt et regia magnificentia apparatæ. Celebrato convivio mensisque remotis, histriones optimi adhibentur. Inclinato postmodum sole celebratur equorum cursus victorique memoratum pallium datur quingentarum auri drachmarum munus.

Miranda profecto et multiplicia sunt hæc, Pyrrhine (f.° 213), spectacula, sed mirabiliora facit innumera spectantium turba. Plenæ sunt enim viæ spectatoribus per quas pompa procedit et per quas cursus celebratur equorum. Plenæ puellis nuptis innuptisque fenestræ domorum et januæ matribus. Quin etiam fiunt in platea Priorum undique tabulata ligneis columnis suspensa: quæ dato fabris argenteo spectaturi conscendunt: præcipue ludorum sacrorum die. Unicum fieri tribus gradibus tabulatum curant iuvenes quinque: quorum curæ procuratio ipsorum ludorum a Prioribus ex lege fuisset commissa: inque duobus superioribus gradibus advenæ mulieres genere aut opibus nobiles: et principes civitatis nostræ puellæ ac matronæ: in infimo vero gradu illarum comites non adeo claræ gratis acceptæ sedent. Aream mixti senibus pueri et juvenes complent: qui pedibus nixi de solo spectant: vel quia plebei, vel quasi abire placuerit, esse paratiores ad abitum volunt. Primis tenebris insequentis noctis ea quam girandolam a frequentibus et velocissime ab igne rotatis giris appellant, mirabiliter ardet nullo inferente incendium: exhibeturque hoc spectaculum frequenti populo in platea Priorum.

Suspenditur autem ex transverso rudens extentus a quo girandola pendet ex alto in hunc modum composita. Capacissimum quoddam vas octo ex se virides ramos in similitudinem violarii expandit: quorum singuli se bifariam dividentes, partim sinuantur in altum, partim se terram versus inclinant. Hi maximum circum variis obtectum frondibus, cujus in medio vas ipsum est, amplectuntur. Illi alteram circum minorem item de frondibus sustinent. Ab his plurimi funduntur ramusculi, quorum plerique binos circulos habent: alii violarum imagines. Ingens quoque fictus draco alis atque dorso ful-

cire vas ipsum videtur. Super maximo circo sunt homines tres effícti paulo humana statura majores et nudi præter pudenda velata hedera : qui gestum qualem voluit artifex simulant. In cœteris vero circulis radii dispositi sunt ignem flaturi, qui de chartæ volumine facti similitudinem retinent internodii cannæ. Unicumque habent in imo foramen per quod pulvere (pulvis de saligno (f.° 214) carbone nitroque et sulphure fit) complentur, additurque papyrus aqua incoctus ardenti et pulvere mersus eodem et exiccatus. Vas homines draco et violæ charteæ sunt, cœtera lignea. Latet autem in vase ignis et fomes : qui ubi præstituta hora advenit papyrum fomiti alligatum incendit, serpitque donec primos radios carpit : a quibus illico tam multæ scintillæ ignis exiliunt ut repente radios omnes corripiant, et ignis vis incredibilis excitetur. Radiorum pars igneas caudas trahentes æthe-rem petunt : ibique rupti crepitum faciunt. Pars ignem perflans immota manet : quia arcto nodo tenetur. Alii et ipsi circulis alligati, vique pulveris impulsi circulos ipsos velocissime rotant. Cremato autem pulvere omni, atque igne perflato, restant ardentes lucernæ. Tunc populus, qui frequentissimus illuc visum convenerat, domum revertitur. Multa supersunt et visu quidem et auditu jucunda sed difficilia dictu : quæ profecto obscuram redderent orationem potius quam illustrarent. Nec rursus me latet quam dura provincia sit rem antea indictam aggredi. Ego vero quæcumque memoratu digna mihi visa sunt de templo ipso et pompa recensui. Vellem tua maxime causa, ita pulchre, apteque cuncta narrasse, ut sunt illa pulchra conspectu et arte multa perfecta. Verum enim vero quicquid sit satis mihi fecisse videbor si tibi placuero. Vale.

Ex Florentia, pridie idus (12) septembris MCCCCLXXV.

Sit Laus Deo. [1]

---

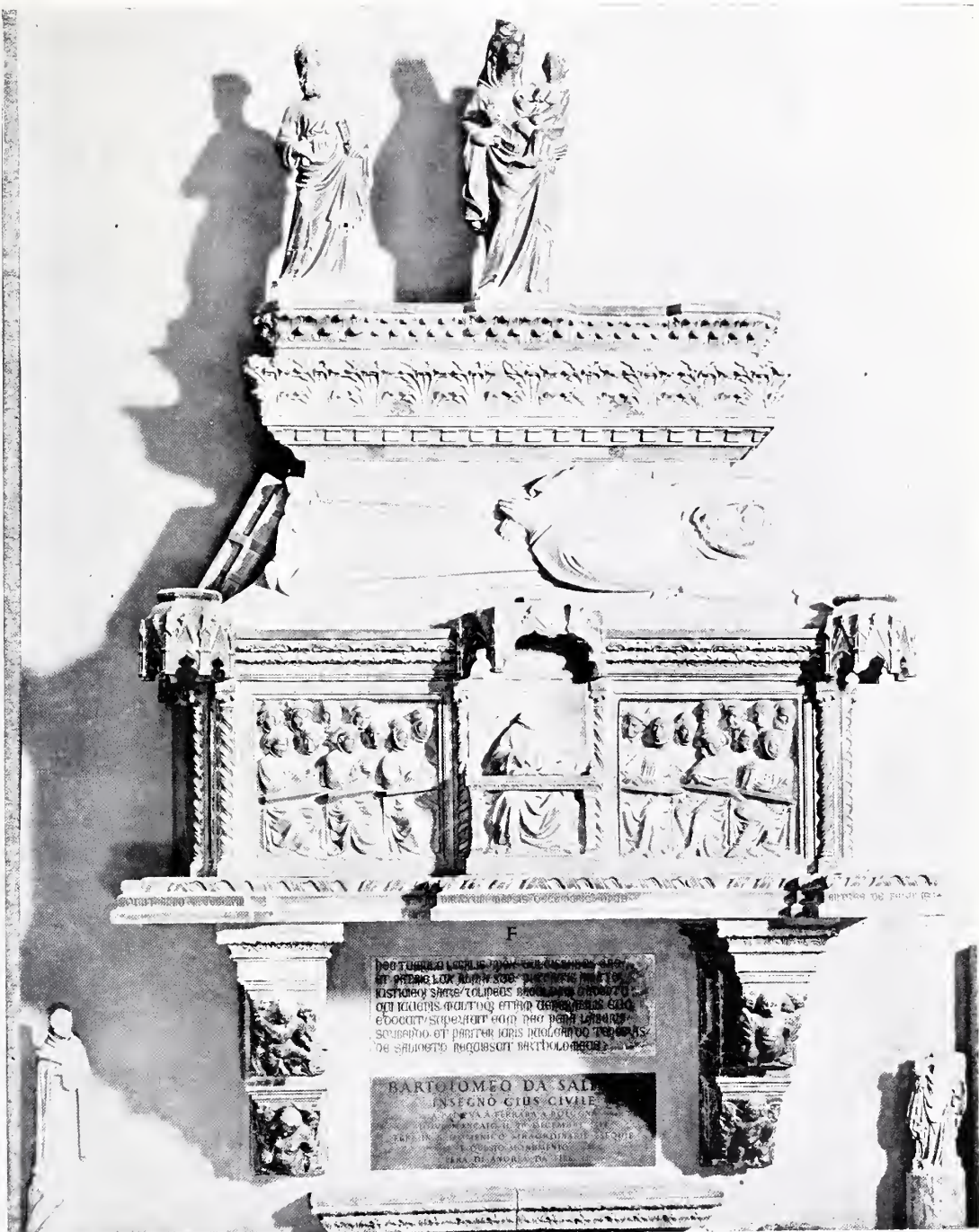
[1] Dal codice della Biblioteca Nazionale di Firenze segnato II, IX, 14, cc. 207-214.

Andrea da Fiesole in Bologna

Dello scultore Andrea da Fiesole, cui si debbono i due monumenti dei da Saliceto, che dai respettivi chiostri di san Martino e di san Domenico passarono al Museo Civico di Bologna, tacque del tutto il Vasari. « E fa maraviglia — scrisse il Muzzi — che il Vasari, che stette a Bologna nel 1530 e forse altre volte, e vi raccolse minutissime notizie degli artefici bolognesi contemporanei e dei trapassati ancora, non ne raccogliesse menomamente di questo suo, non ne vedesse il lavoro col nome e colla data in san Domenico; non sospettasse d' una stessa mano quello in san Martino, non indagasse la derivazione d' amendue cercando poi le notizie d'Andrea da Fiesole l' antico. » [1]

Ma se giusto appare il rimprovero dello scrittore bolognese non si può dire ch' egli abbia tentato di rimediare alla dimenticanza del biografo aretino cercando di raccogliere intorno all'autore dei due monumenti dei da Saliceto quelle notizie che le vecchie carte serbavano ancora. E sebbene il Cicognara ricordasse soltanto quello del chiostro di san Domenico sul quale è inciso il nome dello scultore, già in

---

[1] *Eletta di monumenti:* tomo III, n. 7: Sepolcro di Roberto e di Riccardo da Saliceto, e tomo I, n. 10: Sepolcro di Bartolomeo da Saliceto.

ANDREA DA FIESOLE. – TOMBA DEI DA SALICETO.
(Museo Civico di Bologna).

(*Fot. Alinari*).

antiche *Guide* i due sepolcri erano stati assegnati al medesimo artefice, onde al Muzzi non va il merito di averli *sospettati* per il primo entrambi d'una stessa mano. Anzi, il leggere nella Guida del 1782 — e lo stesso ripeterà più tardi il Bianconi [1] — « nel claustro (di San Martino) v'è una facciata di bel deposito di due Saliceti di un Andrea da Fiesole nel 1403 » [2] fa supporre che anche questo, come l'altro già in San Domenico, portasse il nome dello scultore. Tuttavia, nuovi documenti smentiscono oggi le troppo facili asserzioni del Muzzi, quando in mancanza di più sicure notizie congetturò che « questo Andrea non operasse nulla in Toscana o poco altrove, e che probabilmente morisse appena compiuto il sepolcro in San Domenico nel 1412, non avendosi di lui altr'opera certa dopo questo tempo: sicchè potrebbe reputarsi esser morto giovane e non aver scolpito che dieci anni all'incirca. » [3]

Invece nel 1416 quando si fece il *poggiuolo* al Palazzo dei Notai, verso la piazza, e si spesero lire 1 e soldi 9 per provvedere una *masegna* da porre nel *cantone della balconata,* questa fu scolpita da Andrea da Fiesole. [4] Nel 1418 e 19 i libri della Fabbriceria di San Petronio lo ricordano fra i maestri d'intaglio addetti alla grandiosa costruzione; [5] come già nel 1393 insieme con altri maestri toscani, veneziani e lombardi era occupato *ad tayandum lapides maxignarum* e l'anno successivo a lavorare i capitelli *isfogliati* delle finestre della chiesa. Ma dai libri del 1418 e 19 non resulta a qual genere di lavori egli attendesse perchè le partite indicano sempre genericamente il compenso *pro parte suarum operum.* [6]

---

1 *Guida di Bologna,* 1820.

2 *Pitture, sculture ed architetture di Bologna,* Longhi 1782, pag. 66.

3 *Eletta di monumenti,* tomo I, n. 10.

4 RUBBIANI, *Il Palazzo dei Notari,* estratto dall'*Edilizia moderna,* fasc. X, ottobre 1908.

5 *Libro di Entrate e Spese* 1418, 12 gennaio; 1419, 6 maggio, 30 giugno.

6 *Libro di Entrate e Spese,* 1418, 1419.

Nel 1421 maestro Giacomo di Beltrame da Milano promette alla fabbriceria di fornire per tutto il mese di marzo trecento corbe di calcina da condursi *a la dicta fabrica a tutte soe spese* e Andrea da Fiesole *disse conoscere el dicto maestro Jacomo.* [1] Nel 1424 si ha nuovo ricordo di lui *per soe overe*; [2] ma le ultime notizie che ci rimangono sono degli anni 1427-28. Essendo egli morto sulla fine del 1427 e avendo lasciato un debito alla fabbrica essa si rivalse facendo vendere la casa *fo de maestro Andrea de Fexoli.* Ecco dal *Libro delle Spese* le partite che per l'ultima volta fanno menzione dello scultore fiesolano:

1427. A dì 20 decembre, per uno libello al nodaro se fe per domandare a li heredi di maestro Andrea da Fiexoli: denari 6.

1428. A dì 19 Genuaio, per fare citare lo herede de maestro Andrea da Fiexoli: denari 6.

A dì 29 detto, per una citaxone de l'erhede de maestro Andrea da Fiexoli: denari vj, [3]

citazione che è ripetuta il 6 febbraio. E perchè nessuno si faceva vivo, il 13 dello stesso mese si spesero *soldi dui per uno messo toxe la tignuda de la chaxa fo de maestro Andrea da Fiexoli.* [4] Il 14 febbraio Bartolomeo degli Albiroli fece *una crida.... in lo facto de maestro Andrea da Fiexoli.* [5] Il 27 il *Libro delle Spese* registra *soldi sie dati a Tomaxino di Cimieri nodaro, curadore a li brevi indeffensi, per so salario per lo fato de maestro Andrea de Fiexoli debitore de la Fabrica.* [6] Finalmente la Fabbriceria prese

[1] *Libro d'Atti Civili per la Fabbrica,* dal 1420 al 1426, c. 10t.

[2] *Vacchetta di cassa,* dal 1424 al 1438, giugno, 1 e 8 luglio, 4 agosto e 11 sett. 1424.

[3] *Libro delle Spese della fabbrica,* c. 11, 11t.

[4] Ibid.

[5] Ibid., c. 12.

[6] Ibid.

possesso della casa che fu dello scultore, dopo che maestro Giacomo di maestro Tommaso muratore ne aveva fatta la stima: *Item a di predicto (11 Marzo) a maestro Jacomo de maestro Thomaso muradore per la xtima de la chaxa fe lui el compagno fo de maestro Andrea da Fiexoli quando se toxe in paghamento per la fabricha... soldi xv.* [1]

***

Queste sono le poche nuove notizie che abbiamo potuto mettere insieme su maestro Andrea. Il Malaguzzi [2] poi avvertì per il primo che nel 1412 Andrea da Fiesole e Bitino di Biolo avevano avuto l'incarico dai frati di San Domenico di costruire la nuova cappella destinata a serbare l'arca famosa scolpita da Niccola Pisano; ma se nulla oggi possiamo dire di Andrea quale architetto, i due monumenti dei da Saliceto ci rivelano sotto l' apparenza di una certa facilità e prontezza di mano la superficialità della sua maniera.

Già fu rilevato che le figure dei due depositi hanno aspetto scarno, con occhi tondi a fior di testa, con zigomi pronunziati, per modo che non scolpite sul marmo ma si direbbero sbalzate sul metallo. [3] Aggiungeremo la troppo insistente uniformità di struttura nei volti, tutti dal naso aquilino, dalla bocca piccola con labbra prominenti e dal mento rotondo. Andrea da Fiesole nella decorazione della fronte delle due sepolture s' ispirò evidentemente al sarcofago del monumento di Giovanni da Legnano, derivando dai delle Masegne quel certo affollamento degli uditori dietro i banchi degli scolari, nonchè la maniera di rendere le vesti e di muover le pieghe dalla rotula alle estremità inferiori, stendendole poi sul terreno in modo caratteristico. Ma quando

---

1 Ibid., c. 15.

2 Thieme e Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Vol. I, Lipsia 1907, p. 456.

3 Venturi, *Storia dell' Arte*, vol. IV, pag. 855.

si trattò di scolpire le figure isolate non riuscì a mostrare la stessa abilità e disinvoltura. Imitò dai modelli veneziani le statuette dei guerrieri posti agli angoli del sarcofago di Roberto e di Riccardo da Saliceto, e da Nino Pisano la sua Madonna per quello di Bartolomeo; anche qui lo stesso partito di pieghe nell'andamento ondulato del manto sul davanti, anche qui quel grande piegone che dalla mano sinistra sorreggente il bambino scende in linea diagonale sino al piede destro, il quale è posato sul terreno con la sola punta. Ma tozza e grossolana è la figura, come grottesca nell' esagerato sviluppo del collo è quella del San Paolo.

La primitiva educazione toscana animò Andrea con nuovi influssi veneziani: ma se ebbe ragione il Muzzi di affermare che lo scultore aveva « bastevole bontà di stile per l' età nella quale visse, ed espressione sufficiente e proporzione nelle figure, ed un piegar ragionato secondo l' indole dei drappi, secondo la foggia dei vestiti, secondo la positura delle persone che scolpì », esagerò il Cicognara nel dargli « un luogo fra i migliori sul principio di quest'epoca ».

I. B. Supino.

APPUNTI D'ARCHIVIO

Il codicillo d'Andrea del Sarto. — « Finito l'assedio, scrive il Vasari, se ne stava Andrea aspettando che le cose si allargassino, sebbene con poca speranza che il disegno di Francia gli dovesse riuscire, essendo stato preso Giovambatista della Palla, [1] quando Fiorenza si riempiè dei soldati del campo e di vettovaglie; fra i quali soldati essendo alcuni lanzi appestati, diedero non piccolo spavento alla città, e poco appresso la lasciarono infetta. Laonde, o fusse per questo sospetto, o pure perchè avesse disordinato nel mangiare dopo aver molto in quello assedio patito, si ammalò un giorno Andrea gravemente, e postosi nel letto giudicatissimo, senza trovar rimedio al suo male e senza molto governo, standoli più lontana che poteva la moglie per timor della peste, si morì, dicono, che quasi nissuno se n'avide; e così con assai poche cirimonie gli fu nella chiesa de' Servi, vicino a casa sua, dato sepoltura dagli uomini dello Scalzo, dove sogliono seppellirsi tutti quelli di quella Compagnia.... Restò dopo la sua morte erede dei disegni d'Andrea e dell'altre cose dell'arte Domenico Conti ». [2]

---

[1] Il noto inviato a Firenze da Francesco I. di Francia a raccoglierví pitture e sculture per un quartiere del palazzo reale, che molto apprezzava il nostro maestro.

[2] VASARI G. *Vita di Andrea del Sarto con note ed illustrazioni, edizione popolare pubblicata a cura della Società operaia di mutuo soccorso « Andrea del Sarto » di S. Salvi (Firenze)*. Firenze, s. a., ma 1909. Cfr. anche la classica edizione di G. MILANESI, V, pp. 54, 55 e 59.

Trentotto anni dopo la sua morte, nacque una lite innanzi al tribunale ecclesiastico, presieduto dal can. Lodovico Martelli, vicario dell'Arcivescovo Antonio Altoviti, intorno all'eredità del celebre pittore; e dagli atti che ne rimangono nell'Archivio arcivescovile di Firenze tra le carte degli Innocenti, si rilevano molte particolari notizie sugli ultimi momenti di lui ed intorno alla sua successione.

Il 12 maggio 1568 Maria, figliastra d'Andrea, nata di Lucrezia e del fu Carlo di Domenico berrettaio fiorentino e allora vedova d'Antonio da Terranuova, insorse contro la propria madre Lucrezia di Baccio del Fede, vedova in seconde nozze d'Andrea d'Angiolo di Francesco del Sarto pittore fiorentino, come donataria del patrigno, per ripetere la libertà di un orto, che disse spettarsele di diritto, perchè compreso nella donazione fattale, e contro ogni ragione ingiustamente occupatole dalla propria madre. La lite condotta per produzione di documenti e per prove testimoniali, si terminò con la sentenza data in favore della ricorrente il 28 gennaio del successivo anno 1569.

La comparsa, presentata dal procuratore Giovan Maria di Filippo Biscioni da Figline, ci riferisce che Andrea il 27 dicembre 1527 aveva fatto testamento pubblico ai rogiti di ser Antonio da Bagnano, notaro fiorentino, nel convento dei Serviti di Firenze, istituendo suoi eredi universali, in forma di fidecommesso, i figli maschi nascituri di sè e della Lucrezia sua moglie, cui, premorendo senza figli, sostituì il proprio fratello Francesco; e a lui, mancando, surrogò l'altro fratello Domenico. Ove questi premorisse, la successione avrebbe dovuto andare a favore del figliuolo maggiore di Francesco, ed, in sua mancanza, al figlio maggiore di Domenico e loro discendenti maschi in infinito. Ma se l'ordine della successione così stabilita non potesse aver luogo, la sua eredità doveva devolversi allo Spedale di S. Maria degli Innocenti. Usufruttuaria di tutti i suoi beni istituì la propria moglie Lucrezia durante la sua vita. [1]

A queste disposizioni, il 28 settembre 1530, aggiunse un codi-

[1] Il testamento d'Andrea leggesi pubblicato nel volume di LUIGI BIADI, *Notizie inedite della vita d'Andrea del Sarto*, Firenze, 1829, con molte scorrettezze. L'autore ha preso l'originale latino dall'Archivio dei Contratti di Firenze e vi ha posto a fronte una sua versione italiana. Nel testamento si contiene il legato alla figliastra consistente nella bottega ed in sole dieci braccia d'orto.

cillo di forma speciale a cagione della peste, col quale alla stessa figliastra Maria, per amor di Dio e perchè si potesse maritare, assegnò a titolo di legato una casa che gli serviva di bottega da pittore, attigua alla casa grande in cui egli abitava con la sua famiglia, posta nel popolo di S. Michele Visdomini, in via del Mandorlo, e confinata dalla detta strada, da Giovanni Conti, da Bastiano di San Gallo e dalla casa dello stesso Andrea. In questa donazione, già in parte contenuta nel testamento, volle ora compreso anche l'orto unito a quest'ultima casa ed esteso dalla bottega fino al pozzo; che però la legataria non potè avere, essendo stato occupato subito dalla madre, la quale, abitando sempre nella casa del marito, usava anche dell'orto ad essa unito come quando lo stesso marito era in vita. Le cose durarono così pacificamente per oltre trent'anni; ma ora, cambiate, senza che ne sappiamo la ragione, le disposizioni d'animo o le mutue relazioni tra madre e figlia, che sembra aver vissuto insieme, nacque la vertenza che le condusse innanzi al tribunale.

La comparente ebbe per procuratore Giovan Maria di Filippo Biscioni da Figline, e furon citati, come persone interessate, non solo Lucrezia occupante il fondo, rappresentata da Antonio d'Alessandro di ser Antonio da Terranuova, ma anche Domenico del Sarto calzolaio, soprannominato Molletta, fratello del testatore e chiamato erede sostituto, per mezzo del suo procuratore Pandolfo Casanova, e, come erede in ultimo luogo, lo Spedale di S. Maria degli Innocenti o il suo Priore Vincenzo Borghini rappresentato da Jacopo Ansaldi di S. Miniato. La chiamata di quest'ultimo, ed anche perchè la donazione, come osservò il Biscioni procuratore, è fatta *intuitu pietatis*, dettero al codicillo il carattere di disposizione *ad pias causas* e di conseguenza il processo godè del privilegio del foro ecclesiastico, cui si chiedeva che lo Spedale stesso insieme all'erede, di cui avrebbe dovuto seguire le vicende, venisse escluso da qualunque diritto sull'orto e sulla casa dovuta alla ricorrente.

Era naturale che le prove testimoniali fossero richieste, per quanto era possibile, alle stesse persone che ebbero parte nella compilazione del codicillo, e principalmente da chi ne fece la scrittura e da chi vi si era trovato presente, sia per caso, sia per esservi stato chiamato, sia anche per averne avuto notizia mediata. Il re-

dattore del codicillo fu un tal prete Zanobi del fu Francesco d'Antonio Carelli, [1] cappellano del Duomo, che abitava di faccia alla bottega del pittore in casa Valori, e furon chiamati sette testimoni a quell'atto, che doveva esser riconosciuto così legalmente valido per ragione della peste, secondo il diritto.

Infatti dalle deposizioni dello stesso prete Zanobi, del Padre servita Rodolfo di Francesco dal Borgo S. Lorenzo, ambedue testimoni presenti al codicillo, di Giovanni Conti, addetto ad una segreteria ducale e allora domiciliato vicino alle case d'Andrea del Sarto, che ne aveva avuto notizia da Tommaso di Stefano pittore e da altri, e di fra Pietro di Bernardo Mini, pure Servita informatone da fra Felice, altro testimone al codicillo allora morto, che erano soltanto testimoni auriculari, e di Maria di Benedetto da Castello, vedova dell'architetto Sebastiano da San Gallo soprannominato Aristotile, testimone oculare ed auriculare insieme, si può ricostruire con esattezza la scena pietosa della compilazione di quel codicillo.

La mattina avanti desinare del 28 settembre 1530 Maria, figliastra dell'infermo, chiamò prete Zanobi, forse per il bisogno di far presto, dimorando esso così vicino, perchè si recasse ad ascoltare la confessione del patrigno Andrea del Sarto, ammalato gravemente di peste. Il prete accorse, e per non contrarre la peste, si mise nella strada all'uscio ben socchiuso di una camera terrena, posta nella sua casa d'abitazione, dove solo stava in letto il povero infermo forse relegatovi crudelmente per ragione della peste, mentre la moglie e la figliastra si erano riparate nel piano superiore. La confessione durò quasi una mezz'ora; dopo la quale l'infermo pregò lo stesso confessore a redigere un atto codicillare, col quale voleva lasciare alla sua figliastra Maria la casetta che gli serviva di bottega con tutto l'orto vicino, che le formassero la dote per maritarsi. Allora ser Zanobi chiamò dalla finestra la stessa Maria, che scese, portò l'inchiostro e assistè insieme ai testimoni, pur chiamati, alla redazione della scrittura, accettando il legato. Il prete vide per un pertugio il povero Andrea che si levava così malato dal letto per farsi

---

[1] Non so perchè il Biadi dia al prete Zanobi il cognome di Ciabilli, se non fosse per errore di lettura; mentre nelle nostre carte si legge chiaro quello di Carelli.

più vicino all'uscio, e ne lo dissuase, assicurandolo che lui ed i testimoni sentivano benissimo quello che diceva, e ne riconoscevano la voce, constatando la sua perfetta integrità di volere e d'intelligenza, quantunque fosse infermo di corpo.

Alle dichiarazioni di lui ser Zanobi scrisse sopra un predellone, che gli era vicino sulla strada, il seguente documento, di cui fu presentata in atti una copia, debitamente collazionata con l'originale restituito ad Antonio da Terranuova, procuratore, come abbiamo detto, della vedova Lucrezia. [1]

Sia noto et manifesto come a dì 28 di 7bre nel 1530 io ser Zanobi di Francesco d'Antonio prete fui chiamato et pregato questo dì detto di sopra da vicini che io fussi contento per l'amor di Dio fare un'opera pia, la quale è questa, come Andrea d'Agnolo di Francesco dipintore con buona voluntà lascia et dona una casa ad uso di bottega di dipintore con un orto ch'è appiccato con la casa di detto Andrea per dota alla Maria di Carlo di Domenico, et così è la sua voluntà di detto Andrea; et volle questo s'aggiunga a un testamento fatto più tempo fa di mano di ser Antonio da Bagnano, notaro fiorentino. Di tanto volle ne facessi menzione detto Andrea con testimoni che sono questi qui di sotto; in prima fra Ridolfo di Francesco, fra Felice di Giovanni, frati ne' Servi, ser Antonio di Pagolo Accolti, popolo di S.to Marco, m.° Romolo Rosselli, popolo di S.to Michele, Tommaso di Stefano dipintore, popolo di S.ta Maria in Campo, Giovanni di Tommaso sarto, popolo di S.to Friano, Simone di Francesco dalla Topaia, popolo di S.to Michele Bisdomini.

Io ser Zanobi detto sentii et conobbi la voce di detto Andrea, ch'era in camera terrena, et dall'uscio lo confessai; la detta camera è allato all'uscio da via: per fede del vero ho fatto questo codicillo di mia propria mano questo di et mese nominato di sopra, et detti testimoni sentirno la voce anchor loro, accostandosi anchor loro all'uscio, et non vedemo detto Andrea, et dissono era la voce di detto Andrea. [2]

---

[1] Il Biadi, op. cit., cap. XXXI. pag. 118, ebbe notizia di questo codicillo da una *Notula manoscritta in filza prima a 237*, conservata nell'Archivio degli Innocenti, che dice così concepita: « Dipoi l'anno 1530 fece [Andrea] codicillo, nel quale aggiunse al legato fatto a detta madonna Maria, sua figliastra, il restante dell'orto della sua casa per mano di ser Zanobi Ciabilli *(sic)*, cappellano di S. Maria del Fiore et confermato et autenticato validamente per il suo Vicario con tutte le solennità in tale caso requisite et opportune ».

[2] Nella carta che trascriviamo qui non trovasi nessun cenno della conferma e autenticazione, che la *Notula* dello Spedale degli Innocenti dice aver apposto con tutte le solennità al codicillo il Vicario arcivescovile. Del resto tutti sanno che in simili atti compiuti in tempo di peste o di altro imminente pericolo, il diritto romano, che ha creato questa classe privilegiata di testamenti speciali, non impone nessuna solennità per esser validi.

Finita la scrittura ser Zanobi la lesse ad alta voce ad intelligenza dei testimoni e del codicillatore, *qui erat iuxta ostium camerae terrenae;* poi, come riferisce il P. Rodolfo, domandò: *Andrea, siete voi contento a quanto io ho lecto in questo scritto?* cui l'interrogato, pure a voce alta, rispose: *io sono contento e voglio che la casa ed horto sia della Maria mia figliastra, perchè la si possi maritare.*

Quel gruppo di persone con un prete scrivente in mezzo e il nome del padrone della casa intorno a cui stavano addossate presso l'uscio, dovette destare, anche a dispetto della peste, una qualche curiosità; e tra i curiosi fu di fatto Maria di Benedetto da Castello, chiamata anch'essa per testimone, che *de anno obsidionis videlicet 1530* aveva sposato Sebastiano da S. Gallo, di cui era oggi vedova, e che si ricordava *quod peracta obsidione de mense Septembris vel circa dictus Andreas aegrotavit peste epidimia*, e come stando alla propria finestra, aveva assistito a tutto il fatto ed aveva udito, quantunque un po' imperfettamente, leggere la scrittura, che poi era rimasta in mano di ser Zanobi.

Della presenza di Maria legataria, sempre fuori della camera del disgraziato infermo, parla lo stesso prete Zanobi, oltre la comparsa presentata in suo nome dal Biscioni, che la dice presente e accettante, e solamente il P. Rodolfo dice di aver veduto Lucrezia e non Maria per la semplice ragione che non la conosceva. Nessuno però fa neanche cenno che il grande pittore in quegli estremi bisogni fosse assistito; anzi il modo loro di parlare esclude affatto che dentro la sua camera si trovasse anima viva, il che può giustificare l'accusa fatta da alcuni ai suoi familiari di averlo lasciato morir di fame, nonostante tutto l'affetto, non senza molta debolezza di animo, mostrato loro, e, specialmente verso la moglie e la figliastra.

E della morte d'Andrea del Sarto, avvenuta pochi giorni dopo, lo stesso prete Zanobi ebbe notizia nella villa di Maiano, dove si era recato, avvenuto quel fatto, insieme con Filippo e Francesco Valori; notizia che dice di aver verificato tornando in Firenze, dove non lo trovò più tra i vivi. Anche fra Rodolfo, che aveva ben conosciuto Andrea come amico dei frati e del Convento dei Servi e confinante, per mezzo di una casa, col loro orto, si ricorda che, dopo pochi giorni dalla fatta donazione, il povero Andrea si morì

e venne sepolto nella chiesa dell'Annunziata. Il Conti pure sentì dire che a quella malattia di peste aveva dovuto soccombere; e aggiunge: *quod verisimiliter credendum est, quia persona insignis in eius exercitio erat, et omnibus appareret si in humanis esset, quemadmodum nota fuit mors ipsius.* Anzi la vedova Maria di Benedetto da Castello, dalla stessa finestra, da cui aveva veduto compilare l'atto di donazione, vide pochi giorni dopo portar via il cadavere del pittore dalla casa alla chiesa per avervi sepoltura, riconoscendolo proprio per il cadavere d'Andrea del Sarto, che assai bene aveva conosciuto vivente. [1]

Da queste deposizioni resulta che davvero la morte d'Andrea del Sarto avvenisse per peste, non soltanto sospettata, ma vera, e che l'infelice pittore morisse in un abbandono completo perfino da parte della figliastra, che beneficava morendo, e della moglie, che sempre avevagli recato assai dolori, nonostante l'amore grande che le portava.

Gli interrogatorii e le deposizioni dei testimoni fatte innanzi al notaro Pietro nella Curia arcivescovile, avvennero il 15 giugno 1568, per ser Zanobi prete, che allora dice di avere avuto 86 anni; il 18 successivo pel m.° Rodolfo di Francesco dal Borgo S. Lorenzo servita di anni 63; il 22 per Giovanni Conti che ha 65 anni e solamente quattro mesi dopo la morte del pittore acquistò e cominciò ad abitare una casa attigua; il 28 dello stesso mese per fra Pietro di Bernardo Mini, pure Servita, ed il 30 per Maria di Benedetto da Castello, vedova di Sebastiano da S. Gallo detto Aristotile. [2]

I procuratori delle parti chiesero ed ottennero varie proroghe, sempre accordate, sì che solamente il Venerdì, 28 gennaio dell'anno comune 1569, venne promulgata in presenza dei procuratori, delle parti e dei testimoni Francesco del fu Giovanni Rossini da

---

[1] Della povertà dell'esequie fatte al grande maestro parlano dal Vasari in poi tutti gli scrittori che hanno narrato la sua vita, e la testimone oculare, nel laconismo della relazione curialesca della sua deposizione, non fa altro che confermarla.

[2] I documenti che formano l'inserto di questo processo, attualmente e finchè l'Archivio arcivescovile non avrà avuto il suo completo ordinamento, si trovano in un fascicolo segnato del numero provvisorio 34 tra le carte dello Spedale di S. Maria degli Innocenti.

Figline e ser Francesco di Migliore Migliorati notaro da S. Miniato, la sentenza definitiva, concepita nei termini seguenti:

Die XXVIIJ Januarij M. D. LXVIIJ (s. c. 1569)

Christi nomine invocato, Per hanc nostram diffinitivam sententiam, quam solum Deum præ oculis habentes et pro Tribunali sedentes cum matura causæ cognitione ferimus in his scriptis, In causa et causis inter d. Mariam viduam olim filiam Caroli Dominici berrectarij agentem, pro qua comparuit ser Joannes Maria Biscionius eius procurator ex una, et d. Lucretiam uxorem olim Andreæ del Sarto pictoris florentini, et Dominicum Angeli germanum fratrem dicti Andreæ ac R.m d. Priorem seu Hospitalarium S.tae Mariæ Innocentium de Florentia reos conventos [1], pro quibus primo comparuit d. Pandulphus Casa nova et postea d. Jacobus Ansaldus, eorum respective Procuratores, de et super quodam horto contiguo domui olim dicti Andreæ pictoris, in libello latius descripto et designato per dictum Andream relicto dictæ d. Mariæ in chyrographo manu sacerdotis tempore epidemiæ confecto in actis exhibito et recognito, et rebus aliis in processu latius deductis coram nobis iudice ordinario in prima pendenti instantia partibus ex altera, Dicimus, Pronunciamus, Sententiamus, Decernimus et Declaramus narrata et exposita in dicta petitione et libello pro parte dictæ d. Mariæ porrecto fuisse et esse vera et petita fieri debere, et propterea dictam d. Lucretiam usufructuariam posseditricem condemnandam fore et esse prout hac nostra sententia condemnamus ad dimictendum et relaxandum dictum hortum liberum vacuum et expeditum dictæ d. Mariæ, et propter probabilia iuris dubia ambas partes iustis de causis ab expensis absolvimus; et haec omnia meliori modo.

Ita Pronunciavi Ego Guido Vic. et Iudex ordinarius.

Il firmatario della sentenza è Guido Serguidi, Proposto della chiesa fiorentina, che dal Vicario arcivescovile era già stato nominato giudice in questa causa, coadiuvato dall'opera di ser Pietro notaro, che ricevè le deposizioni dei testimoni, e di Alessandro d'Antonio di Giovannangelo, che aveva l'ufficio di cursore della Curia. [2]

---

[1] Intorno a Vincenzo Borghini ed allo spedale degli Innocenti si può consultare, tra le altre opere, anche BRUNI FRANCESCO, *Storia dell' I. e R. Spedale di S. Maria degli Innocenti di Firenze* ecc. Firenze, 1819.

[2] Si potrebbe notare che i testimoni proposti dal Biscioni ed accettati dal tribunale in favore della ricorrente il 5 giugno 1568, erano il prete Zanobi di Fraucesco Carelli, maestro Rodolfo di Francesco e fra Pietro di Bernardo Mini dell'Ordine de' Servi, Giovanni di Sigismondo Conti segretario ducale *ad extractiones*, Alessandra figliola di Stefano da S. Miniato e Maria moglie di Sebastiano pittore quauntunque nell'esame mancasse Alessandra, non sappiamo per quale ragione.

Altra persona ricordata negli atti di questa causa è il sacerdote Matteo di Benedetto Boni che il 26 maggio 1568 con due atti ai rogiti di Batista di Giovanni Botti notaro ed alla presenza dei testimoni Anton Francesco di Giovan Maria Ceccherini e Batista di Domenico da S. Lucia nel contado di Prato, è nominato *mundualdo* ad un tempo stesso della Maria comparente e della convenuta Lucrezia. Nell'altro atto di procura, fatto il 29 dello stesso mese, da Domenico Del Sarto ai rogiti di Scipione Guidi notaro, assistono come testimoni ser Mariotto prete di Giovacchino Ronchi ed Iacopo di Francesco Viviani.

Il legato relitto alla figliastra pare che le giovasse per sollecitare la sua collocazione in matrimonio, perchè dalle deposizioni molto minuziose e con sapore di una tal quale intrinsichezza domestica fatte da Maria da Castello, si rileva che poco dopo la morte del povero Andrea essa sposò ser Antonio di ser Giovanbattista da Terranuova, col quale visse alcuni anni nella stessa casa legatale dal patrigno, e che le morì, lasciandola incinta di un figlio, cui nato postumo impose il nome stesso paterno di Antonio. Non so quanto ancora sopravvivesse e se nuovamente si accasasse, quantunque al tempo della lite non dovesse contare meno di cinquantadue anni, essendole morto il padre fino dal 17 settembre 1516. Lucrezia poi ebbe a soffrir poco la privazione dell'orto controverso, perchè dicesi morta nel 1570, mentre Domenico Del Sarto, succeduto finalmente nell'eredità, morì dopo dieci anni, il 24 febbraio 1580, dando luogo alla successione degli Innocenti, per aver lasciato discendenza soltanto femminile.

Confrontando tra loro i nomi sembra che il procuratore della madre Lucrezia, convenuta, sia il figlio stesso della ricorrente, perchè in esso coincide il nome di Antonio del fu ser Antonio da Terranuova, il che farebbe nascere sospetti sulla cordialità delle relazioni domestiche della famiglia Del Sarto, non alieni dal concetto poco favorevole che abbiamō d'altronde delle due donne e specialmente della moglie d'Andrea.

L'originale del codicillo per noi ha la storia brevissima di esser rimasto, dopo la sua compilazione, nelle mani del prete Zanobi, e di essere stato presentato nel 1568 dal procuratore di Lucrezia,

Antonio del fu ser Antonio da Terranuova, a cui fu restituito. Se questi fosse davvero il figlio di Maria legataria, s'indovinerebbe facilmente che egli potè averlo dalla propria madre, a cui dovette, come di ragione, essere stato consegnato dopo la sua redazione; ma non sappiamo nulla intorno alla sua esistenza attuale.

Tra le altre notizie, che ci offre questo processo, intorno ad Andrea del Sarto, deve notarsi come egli non solamente fosse conosciuto dai Frati Serviti del vicino convento dell'Annunziata, dove tanto e così bene aveva lavorato, e dove aveva dettato il suo testamento solenne, quantunque il testimone maestro Rodolfo di Francesco dal Borgo S. Lorenzo, conoscendo lui e la sua moglie Lucrezia, dica di non conoscere la figliastra Maria, ma anche generalmente dal popolo fiorentino, oltre che dai suoi discepoli, che al dire del Vasari, uno di loro, « furono infiniti », perchè con lui « vi dimorarono chi poco e chi assai, non per colpa d'Andrea, ma della donna sua, che senza aver rispetto a nessuno, comandando a tutti imperiosamente, gli teneva tribolati ». Si vede però che il bravissimo artista godeva anche presso i suoi contemporanei della fama che si meritava, perchè nelle *positiones* presentate dal procuratore di Maria il 4 giugno 1568, è qualificato « pictor insignis florentinus », ed il Conti ne parla con parole di rispetto e quasi di venerazicne, senza dir nulla della stima popolare che trasparisce dalle deposizioni di Maria da Castello. [1]

Riguardo alle condizioni economiche dello stesso Andrea, la notizia più completa ci è offerta dal servita maestro Rodolfo, il quale depone che oltre alla casa d'abitazione ed allo studio o bottega, di cui si tratta in tutto il processo, egli « *domum tenebat retro hortum dicti conventus, scivit et scit quod tempore suae vitae et mortis et ante per plures annos tenuit et possedit domus et bona articulata tamquam sua propria pacifice et quiete in eis stando, morando, habitando, et alia faciendo quae et prout faciunt veri domini de bonis eorum propriis* ».

[1] Dicono che il trasporto funebre fu modestissimo forse per ragione della peste, e che fu eseguito dalla Compagnia di S. Giovan Batista detta dello Scalzo, di cui Andrea aveva istoriato il locale. — Cfr. *Pitture a fresco di Andrea del Sarto esistenti nella Compagnia dello Scalzo in Firenze*. Firenze, 1830 in fol. gr. con ritr. e 16 tavole in rame.

Finalmente dalle deposizioni dei testimoni si rileva che Andrea morì nella casa della sua consueta abitazione, attigua a quella che gli serviva di studio di pittura ed in una camera terrena rispondente sull'uscio d'ingresso; la qual casa viene così descritta nelle *Positiones* della ricorrente: « *cum esset — Andreas — in civitate Florentiae in domo eius solitae habitationis sita super anghulo viae nuncupatae del Mandorlo, et in camera terrena dictae eius domus, et laboraret morbo epidimiae etc.* ». [1] Tutti poi i testimoni si accordano a dire che Andrea era infetto di peste e che di peste in pochi giorni ebbe a morire, senza nulla accennare all'assistenza negatagli negli ultimi giorni, ed al trasporto funebre, che s'intravede assai modesto, con cui fu recato alla sepoltura.

M. Cioni.

Da un libro di ricordi del monastero di S. Benedetto. — Dal *Libro di Ricordi* del monastero di S. Benedetto di Firenze, tenuto dal priore Niccolò di Leonardo di Giorgio Biadi, donde pubblicai alcuni estratti in questa stessa *Rivista* (luglio-agosto 1905. pp. 152-154), tolgo le seguenti altre notizie.

A c. 5.

Papa Sisto avemo relatione a dì 14 d'aghosto 1484 come era morto addì 12 detto tralle due overo tre hore di notte: fu dell'Ordine Minore.

A c. 20.

Oro e azzurro che avemo in serbo da Francesco d'Andrea di Nofri lanaiolo per addornare una sua cappella che ffa a Ffiesole in chalonacha.[2] Mandò per esso a dì 22 di marzo 1490: portò Bartolomeo di Niccholo Cappegli da Ffiesole: dissemi sopradetto Francescho che sicuramente dessi sopradette cose a cchi veniva per esse sanza altra fede, e così feci.

Uno forziere anticho che ffu di Lotto Mancini, il quale è stato[3] qui in chasa alquanto tempo; e già vi stette panni lini e istendardi quando andavano in uficio.

---

[1] Delle case e specialmente della bottega o studio tratta un po' estesamente L. Biadi, *Notizie inedite* ecc., cit., cap. XXII, pagg. 77 e seg.

[2] Su questa cappella nella cripta del duomo di Fiesole, donata il 4 luglio 1488 per strumento di ser Giovanni di Bartolommeo da Barberino. a Francesco di Andrea di Nofri de' Romoli, cfr. A. M. Bandini, *Lettere Fiesolane,* Siena, 1800, pp. 169-171.

[3] Il ms. ha: *stati.*

A c. 21t.

Filippo Strozzi grandissimo merchatante e riccho assai passò di questa vita presente a dì 14 di maggio 1491 a ore 4 di notte. Dicesi che fece testamento e lasciò esecutore d'esso lo spedalingho di Sancta M.ª Nuova e Lorenzo di Piero di Cosimo de' Medici, ecche lasciò in sul bancho suo 6000 duchati atcciò che facesse fornire el suo palazzo che avea cominciato al Canto de' Tornaquinci. Ebbe male pochi dì. E addì 16 detto si fece l'onoranza sua, che fu una bella cosa e mangnia, e serbossi il corpo suo insino allotta. Andò vestito colla vesta della Compangnia di Sancto Benedetto di Sancta M.ª Novella in su il loro cataletto e dalloro fu portato in Sancta Maria Novella.

Don Gh[u]ido priore degli Angioli ebbe da noi due tabernachuli di lengniame deaurati, alti circha un braccio e larghi più d'uno mezzo, di mano di *Cimabue* maestro fu di *Giotto*, a dì 16 di maggio 1491. Eravi dipinto nell'uno uno Crocifixo con sancti dallato, e nell'altro una Nostra Donna con angioli dallato. Portò frate Panutio converso. Rendè decti tabernaculi a dì 22 di novembre 1494, e però si cancellano: arrechò... loro cuocho.

La croce overo el piè della croce intagliato, che fece fare el priore Niccho overo don Niccholò del Biada quando era priore a Ghuglielmo lengniaiuolo. La croce era qui in casa, e quella si tolse per mettere in su detto piè. Solo vi misse su Cristo in croce. Venne overo fu arrechato detto piè qui in san Benedetto addì 19 di maggio 1491, intagliato e ingessato.

Sopradetto don Bartholomeo priore di sancto Benedetto, quando fu creato innel ghoverno, fece conducere qui in sancto Benedetto per suo uso e devotione dagli Angeli [1] queste cose, cioè: Iª tavola di braccia due per lunghezza o circha e uno braccio ½ in circha per altezza, colla Passione del Nostro Signore, deaurata, molto bella; ed etiam uno sancto Giovanni Batista di rilievo, dipinto; e uno sancto Iheronimo in rilievo, dipinto, messo in tabernaculo. Ongni cosa è constituito in nella sua cella.

La finestra del pozzo di rifettoro si fornì a dì 30 detto per detto Giovani lengniaiuolo. Preterea fece mettere sopradetto priore Bartolomeo una testa di Nostro Singniore, di rilievo, molto grande, sopra ll'aquaio overo lavamani, che fece fare don Niccho detto, quando era priore, allato all'ucio del refettorio. A dì 30 detto acconciolla in su detto lavamani Chimenti vocato Chimentone scalpellino da Ffiesole.

Il padre don Gh[u]ido priore degli Angeli, a dì 6 di giungnio 1491, imprestò la testa o vero forma di testa del generale Ambruogio, [2] di gesso: portò Beninchasa.

---

[1] Il ms. ha: *Ageli*.

[2] Ambrogio Traversari, priore generale dell'Ordine Camaldolese (1431-1439). Della sua effigie in

A c. 23t.

La croce col piè, che fece fare e intagliare don Nicchol̀o di Lionardo di Giorgio del Biada quando fu priore, la fece fornire, cioè mettere d'oro; e certe dipinture e reliquie e altre cose vi manchavano, don Bartolome al presente priore, fu fornita a dì 17 d'ottobre, la vilia di sancto Lucha. Missela d'oro Andrea di...

A c. 24.

El cardinale de' Medici, cioè M.e Giovani di Lorenzo di Piero di Chosimo di Giovanni de' Medici, prese il capello del cardinalaticho a dì 10 di marzo alla badia di Fiesole, e entrò in Firenze detto dì con grande trionfo e compangnia; e l'altro dì 11 che era domenicha si cantò la Messa in sancta Maria del Fiore con grande solennità e festa e popolo innumerabile. E poi a ccasa convito mangnio acchiunque v'andava, e dalla finestra si gittavano le confezzioni. La sera si fece fuochi e feste per tutta la terra e per le torri della cipttà, come si fa per sancto Giovanni i panegli, [1] cioè fuochi.

El predetto cardinale andò a Rroma a dì 13 detto con una mangnia compagnia e molto orrevole; e massime andò in sua compangnia el nostro generale Piero Delfyno di natione vinitiano, e altri assai prelati.

El sopradetto cardinale visitò la Singnioria di Firenze a dì... detto; e la Singnioria gli presentò poi tanta argenteria, cioè gliel mandò accasa con grande trionfo, che valeva diecimila ducati. Così mi disse Thommaso Strinati, che allora era de' Singniori.

Sabbato a dì 17 detto venne lettera da papa Innocenzio come il re di Spangnia e la moglie avevano preso el reame di Granata; e dice che el re si battezzò con assai moltitudine di gente. Fecesi la domenicha, cioè a dì 18, una solenne procissione come per sancto Giovanni Batista, e la sera si accese e' fuochi per tutto, per grande festa e allegrezza, perchè è una grandissima novella.

Giudicj di Dio che furono in questo modo, cioè: Venerdì notte, addì 6 d'aprile 1492 a hore circha 4, venne un tempo molto scuro e tremendo d'acqua e grandine e vento, e chaschò una saetta in sulla cupola di sancta M.a del Fiore di Firenze, e levò una gran parte della lanterna, marmi grandissimi, e parte ne gittò in sul tetto della chiesa e parte in sulla piazza; e ficchavansi in terra molto, in modo che fece alquante buche grandissime

---

gesso non si conosce l'autore: sappiamo solo che Guido, priore del monastero degli Angeli, già nel 1487 aveva chiesto al priore generale Pietro Delfino « *imaginem gypseam Ambrosii prioris generalis, quae in eremo Camaldulensi venerabiliter collocata erat; quam tamen negavit, ne aliquid damni in deportatione pateretur* ». (Cfr. *Annales Camaldulenses*, to. VII, pag. 329).

[1] *Panelli*, viluppi di cenci unti, che per le pubbliche feste si accendevano in cima a' più alti edificj della città per far luminaria (*Crusca*).

in nella vòlta e tetto. Un altro di que' marmi grandissimi chaschò in sul tetto di Lucha Rinieri e sfondoli 3 o vero 4 palchi e andò nella vòlta e ficchossi in terra. In modo che assai sono sbighottiti di questo fatto, e massime che i predichatori annuntiano dovere venire molti mali sopra agli uomini per li nostri pecchati.

A c. 24t.

Lorenzo di Piero di Cosimo di Giovani di Bicci de' Medici passò di questa vita presente a dì 9 d'aprile, cioè domenicha, a ore cinque di notte 1492. Era d'età d'anni circha quarantaquatro, cioè 44, ed era venuto in grandissima riputatione per tutto il mondo: insino gl'infedeli lo presentavano: ed era di grande ricchezza e stato, e molto limosiniere era; e fece muraglie acchiese e monasteri, e massime a San Ghallo e Agniano di Val di Calci e agli Angioli di Firenze. E principiò molte case in Firenze da' Servi. E in conclusione e' fu un padre della patria. Iddio gli abbi fatto misericordia.

Maestro Piero Lioni da Spuleto medicho in fisicha d'età d'ani circha 53, molto idoneo e ssofficiente in quell'arte, si disse che si gittò inn un pozzo di Tommaso di... Martegli, al suo podere a Sancto Gervaso, a dì 10 d'aprile 1492. E tiensi che la chagione che gli inducesse l'animo a quella iniquità fare, che essendo medicho del sopradetto Lorenzo de' Medici, e medici altri che vi andavano lo cominciorono accaluniare publichamente che lui aveva avelenato detto Lorenzo. Di poi, essendo morto detto Lorenzo, fu sparato, e quivi dissono detti medici che lui era avelenato, in modo che i suoi staffieri e altri famigli gli vollono fare dispiacere. Dove Cosimo Martegli lo condusse al prefato luogho, e più volte disse: — Come arei mai fatto tal cosa! Mi fate venir voglia di gittarmi innun pozzo. — Come fece poi per effetto d'opera. E in detto dì a ore circha a 11 si gittò in detto pozzo, e tanto vi fu lasciato stare dentro che ssi fè noto all'uficio degli Otto, e mandovi el capitano overo bargello e' suoi famigli: ne lo cavorono, e stette el suo infelice corpo tutto dì in camicia in su quel prato, e alle due ore fu portato via inn una cassa. E per questo suo uccidersi si comprese che lui fusse pecchatore di quanto è detto. Preterea la vita sua non era molto fedele nella vera fede; molto in suoe oppinioni seghitava Platone.

A c. 25.

El Cardinale de' Medici di Firenze entrò in Firenze, Leghato del Patrimonio e di Toschana, secondo mi fu detto. Entrò domenicha el dì di sancto Eustachio, addì 20 di maggio 1492, con grandissimo honore e scavalchò alla casa... della via largha e lla famiglia a Sancto Ant°. dalla Porta a Ffaenza di Firenze. E lla Singnioria l'andò a visitare insino a cchasa solennemente.

A c. 25t.

Papa Innocentio passò di questa vita presente addì 26 di luglio 1492 a ore 8. Sonossi a morto in duomo e per tutto addì 8 detto, cioè il dì di sancto Nazzario et Eccelso. Iddio permetta che la sancta Chiesa abbi buono [1] pastore, che ella n'a grandissima necessità e a bisongnio di grandissima reformatione.

A c. 26.

Papa Alexandro. Sabato a dì XI d'aghosto 1492 venne lettere da Roma come è stato creato nuovo papa. E domenicha a dì 12 detto venne publiche lettere e cavallari, e tutta la ciptà sonò a gloria. Chiamasi papa Alexandro di natione spagniuola, nipote fu di papa Calisto. Al presente era cardinale e vece-cancelliere, d'età d'anni circa LXX, ed è tenuto molto ricco, ed è in oppinione e in fatto. Iddio gli dia sapientia e intelletto e timore di Dio a sapere reggere el popolo suo e convertire a ssè le genti infedeli.

Naque a Piero di Lorenzo di Piero di Cosimo di Giovanni di Bicci de' Medici uno figliuolo maschio a dì 12 di settembre 1492, a hore venti. Posegli nome Lorenzo e.... Fu batezzato giovedì a dì 13 detto, per le mani, cioè furono e compari el priore di sa' Llorenzo di Firenze e gli uomini della Praticha, e qua' nomi sono questi, cioè : *(mancano i nomi)*.

A c. 28.

Ricordo di libri conceduti a uso di frati :

Uno Costantino greco [2] a Don Pagolo Orlandini, dato a suo uso con licentia del padre generale et priore et capitolo di questo convento.

Uno Isocrate greco *c. s.*

Uno Homero in due volumi *c. s.*

Uno Comento sopra el Maestro delle sententie, chiamato Guillermus Guarlong *c. s.* [3]

Uno paio di Pistole del Philelpho *c. s.* [4]

A c. 31t.

Nota di chose che sono rimase nella chiesa di sancto Benedetto : furonvi mandate damme Alexandro Ghaddi in sino di luglio 1460. In summa, chon più altre chose chessi sono riavute, restovi :

---

[1] Il ms ha : *buno*.

[2] È probabilmente il poema *De rebus Apollonii Tyrii*, scritto in greco da un cotal COSTANTINO e stampato a Venezia nel 1500. Quest'opera è un rifacimento della Storia d'Apollonio, composta latinamente, molto tempo prima, da un ignoto monaco. (Cfr. PANZER, III, 2676).

[3] È il commento che GUILLERMUS VORRILONG fece alla celebre opera di PIETRO LOMBARDO, *Sententiarum, libri quatuor*.

[4] Tutto questo ricordo di libri è scritto posteriormente e di seconda mano.

Uno forziere anticho, voto, affighurato.

Una chassa di braccia due e mezzo incircha, vota.

Una chassetta di braccia uno e mezzo incircha, col choperchio a ghangheri in sul mezzo ; drentovi più chose, cioè due vilumi di Bibia, in charta pechora, di lettera anticha ; una Cronaca in volghare, in carta pechora antica ; suvi el libro del Filustrato.

Uno saggiuolo dappesare duchati ; due schodelle fatte attornio, che l'una si chommette nell'altra ; più quadernetti e altre schritture e più altre cosette minute.

Una tavoletta di Nostra Donna, di circha d'un braccio, quasi quadra.

III overo IIII° spade antiche cholle ghuaine. El richordo proprio è nel sacchetto delle fedi.

Richordo chome rendemo le dette chose a dì 29 di settembre 1500, cioè :

1.ª tavoletta di Nostra Donna, anticha, con angeli, alta circha duo terzi.

1.° forziere anticho affighure, a uso di sepolcro, lungo circha braccia IIIe.

1.ª cassetta d'abete semplice di b. circha IIIe, col coperchio a ghangheri.

1.ª altra cassetta picchola di b. 1° 1/2, con picchol̲o coperchio.

II.ª vilumi sciolti di Bibia anticha e sciolta, in latino e in pechora.

1° libro picch̲olo anticho, in pechora, in volghare, covertato d'asse, semplicemente legato ; chiamasi el Filustrato overo Cronicha.

1ª spada anticha con guaina e choll'arme del comune e de' Ghaddi, nel pomo d'ariento.

Tutte queste cose rendute : venne per esse Taddeo di Piero Ghadi, fratello d'Alexandro detto. Lucha cappucciaio overo calzaiuolo al Chanto delglio [1] ci fece testimonianza come queste cose erano ben date ecche detto Taddeo era figliuolo del detto Piero Ghaddi.

A c. 32t.

Antonio di Domenico di Maso choiaio in Porzanpiero ci dette per limosina uno vitellino, overo uno cuoio [2] di vitello, di cholore quasi di lione, del quale chovertamo la nostra Bibbia da choro molto solennemente. Legholla Piero compangnio di Giovanni di Lorenzo.

A c. 33.

Antonio di Domenicho di Maso chalighaio overo coiaio in Porzampiero ci dette per limosina del mese di marzo 1496 una pelle di vitellino per choprire uno libro dacchoro, cioè uno sermonario e humiliario, che co-

---

[1] Così il ms., forse per : *del Giglio*.

[2] Il ms. ha : *cuio*.

mincia: *Sermoni di sancto Aghustino in Resurexˣtione Domini.* Leghollo Piero compangnio di Giovanni di Lorenzo carthoraio.

A c. 34t.

Da Ghuglielmo di Giuliano da Verrazzano per limosina a dì 5 di maggio 1496 uno Diurno sechondo la churia romana, el quale è inn istampa in charta di papiro, leghato inn asse, covertato tutto di chuoio paghonazzo, chon uno solo fibbiale; ed è pocho miniato. Arrechò lui detto in persona.

Mandai Andrea vochato Riccio orafo allo sdrucciolo, overo dirimpetto al bancho che fu de' Medici, uno thuribulo di rame dorato orrevole, sanza chatenuzze e dove sta appicchato la champanellina, ed è sanza paiolino, atcciò lo racchonci di tutto punto. Portò frate Domenicho di Bartolommeo di Stefano da Ghattaia. Rendè sopradetto turibolo imperfetto e non acchonciò, perchè disse non aere [1] potuto acchonciarlo.

A. c. 36.

Antonio di Domenicho di Maso ghalighaio dette al nostro monastero *amore Dei* uno libro gramatichale, cioè dacchi vuole imparare gramaticha, il quale è in charta pechora e scritto in penna, leghato in asse, miniato innanzi overo nel suo principio con una fighura d'uno poeta, e cchomincia chosì, cioè: Primo H. est quod Augeo, es, auxi, auctum, auctu stat per acrescere et componitur etc. El quale libro dice detto Antonio che vi prestò su danari è gran tempo e mai non fu rischosso, e non crede che mai lo rischuota. Pure acchautela ce l'a dato con questa conditione e ppatto che se mai per tempo venisse che egli fusse richiesto overo rischosso, che noi siamo obblighati a renderlo allui. Esse mai non sia rischosso, rimangha al nostro monastero di Sancto Benedetto libero e spedito *amore Dei* come detto, e cche noi preghiamo Dio per luî e per di chi e' fu. Mandamlo a dì 6 d'aghosto 1496.

A c. 36t.

Apersesi el Monte della Piatà ecchominciò assercitare per quello è stato creato per innanzi insino a dì primo d'aghosto 1496 innel palagio cheffu de' Partini, dove stavano li heredi di Francesco Honori in su il chanto di Sa' Rromeo, [2] che va alla piazza de' Peruzzi.... [3]

D. L. Pagliai.

---

[1] Il ms. ha: *eare.*

[2] Oggi *S. Remigio.*

[3] Fu istituito il *Monte Pio* con Provvisione de' dì 28 dicembre 1495; e dal Consiglio Generale ne furono approvati i regolamenti il 21 aprile dell'anno successivo. (A. S. F. *Consigli Maggiori, Provvisioni,* reg. n. 186, c. 167; e n. 187, c. 6). Cfr. *Diario fiorentino* di Luca Landucci, ed. del Badia, Firenze, 1883, p. 135.

NOTIZIARIO

ORATORIO DI OR SAN MICHELE

Lavori di riordinamento e di restauro.

Lo scopo di questi lavori, che furono nell' Oratorio intrapresi fin dal 1892 e verranno ora continuati dall' Ufficio Regionale dei Monumenti, è quello di ripristinarlo, quanto è possibile, così all'esterno quanto all' interno, quale era nelle opere sue di ornamentazione alla fine del secolo XVI. Non tutte sono esse di carattere consone allo stile architettonico dell'edifizio ; e la diversità loro tiene al lungo periodo di tempo, in cui vennero eseguite da quando la Loggia di Or San Michele, fondata nel 1337 e coordinata nella sua struttura organica a mercato del grano, venne, dopo la cacciata del Duca di Atene nel 1343, predisposta a futuro Oratorio in tutte le parti sue decorative. Le quali si conformarono bensì di mano in mano al momento evolutivo dell'arte, e talune anche furono per diverse ragioni rinnovate; appartenendo tutte peraltro al coordinamento che dopo quell'anno memorabile si volle dare al sacro edifizio, ne formano parte integrale. Ond' è che, in relazione ai lavori costruttivi nella Loggia-Oratorio, che ebbero compimento con le due porte di Niccolò di Piero Lamberti (1408-1410), nel procedimento delle opere sue decorative è dato distinguere più fasi ; e giova qui, per ogni fasc, almeno delle opere principali, fare una rapida esposizione.

Della primitiva predisposizione della Loggia a mercato del grano (1337-1343) rimangono questi segni, solo in parte evidenti: la porta d' ingresso alla scaletta praticata nel pilastro d'angolo, ove sono le statue del San Giorgio e del San Matteo, lo staio scolpito nel frontespizio di quella porta, la bodola nella volta sovrastante, ripetuta anche nella volta del secondo piano del palazzo, e i due canali costruiti nei pilastri delle arti dei

calzolai e dei maestri di pietra e di legname, con due sportelli, ora chiusi alle loro estremità, sulla fronte dei pilastri all'altezza di poco più di un metro, l'uno nell'interno dell'Oratorio, l'altro nel piano superiore.

Dal 1343 al 1357 — quando al mercato del grano, poichè la vendita si riconobbe essere a disdoro dell'Oratorio, veniva deliberato si trovasse, come si trovò non molto dopo, altro luogo più adatto — oltre ai pilastri foggiati con quel doppio ordine di formelle, allungate e ad arco acuto in basso ed esagonali in alto, evidentemente predisposte ad essere dipinte, come poi si dipinsero, a figure di santi o storiate, tutte le opere ornamentali furono di carattere religioso, non già come immagini isolate di mera decorazione, quale era stato nell'antica Loggia il dipinto della Madonna nel pilastro della Compagnia dei Laudesi, ma come veri oggetti di venerazione; indizio anche questo che nell'animo degli Operai della fabbrica era fin d'allora l'intendimento di consacrare al culto la Loggia-Oratorio: l'altare di legno, dedicato a Sant'Anna subito dopo la cacciata del Duca d'Atene; il gruppo scolpito in legno colorato della stessa sant'Anna con la Vergine e il figlio; il bellissimo dipinto in tavola della Madonna col Figlio e con otto angeli ai lati, sostituito a quello che già esisteva nell'antica Loggia; e l'allogazione fatta nel 1349 del celebre tabernacolo all'Orcagna, per collocarvi questo dipinto.

Nell'ultima fase del periodo, che può dirsi veramente gotico, delle parti decorative dell'Oratorio (1357-1408) fu dall'Orcagna compiuto il tabernacolo, che si finì di montare, quando già non più vi si teneva, forse da qualche anno, il mercato del grano, nel 1366; dal quale anno data appunto il lavoro della chiusura delle arcate della Loggla con le trifore dei grandi finestrati di Simone Talenti, chiusura parziale dapprima, perchè le trifore si foggiarono per essere aperte nella parte mediana, totale poi e in progresso di tempo in tutti i finestrati, con muri a sovrammattone. Sui quali, a maggior decoro del luogo, si dipinse a fresco nell'interno, in armonia dei freschi dei pilastri e delle volte, pur di quel periodo di tempo; e si appose allo esterno da Franco Sacchetti quella decorazione posticcia di formelle di marmo che non hanno, come parti ornamentali, nessuna attinenza con l'Oratorio, se non in quanto vi sieno scolpiti gli apostoli e gli evangelisti. E sono di questo torno di tempo anche le vetrate colorate apposte ai trafori dei finestrati.

Agli ultimi anni di questa fase appartengono i più antichi tabernacoli, fra i quali il primo e più caratteristico per le sue schiette forme gotiche, fu quello dei medici e speziali con la Madonna della Rosa (1399). Delle altre statue per quei tabernacoli, solo quelle di s. Jacopo (1404), di san Filippo, dei quattro Santi di Nanni di Banco (1408) e di san Pietro di Donatello sono sempre al loro posto; furono remosse dalle proprie edicole e sostituite con altre di bronzo, le tre in marmo di san Luca del Lamberti, di s. Giovanni Evangelista, attribuita a Piero di Gio-

vanni Tedesco — ora ambedue nel Museo Nazionale — e di santo Stefano che, quando l'Arte della Lana la fece rifare dal Ghiberti (1425), fu ceduta all' Opera del Duomo e posta sulla facciata di Santa Maria del Fiore (1428), ove stette fino all' anno 1589, in cui quella facciata venne distrutta.

Con le due porte d'ingresso, costruite da Niccolò Lamberti (1408-1410), l' Oratorio potè dirsi compiuto in tutte le parti sue costruttive; le posteriori opere di decorazione furono, così all' interno come nell' esterno, eseguite dal 1410 al 1600.

I tabernacoli, per quanto già taluni rivelino in qualche loro elemento un'arte di transizione, massime quello dell'arte del Cambio, ove è il san Matteo del Ghiberti (1422), sono peraltro tutti consoni al carattere che aveva cominciato ad assumere l' Oratorio nelle sue porte. Se ne differenzia affatto il tabernacolo del Tribunale di Mercanzia, che fu la prima opera d'arte di puro stile classico, come in seguito furono tutte le opere ornamentali dell' Oratorio.

Con le statue, che dopo il 1410 furono nel secolo XV scolpite in marmo da Nanni di Banco il s. Eligio, da Donatello il s. Marco (1411) e il s. Giorgio (1416) — e fuse in bronzo dal Ghiberti il s. Giov. Battista, (1414) il s. Matteo (1422) e il s. Stefano (1427) e da Donatello il s. Lodovico per il tabernacolo di parte guelfa, che fu poi sostituito dal gruppo del Cristo con s. Tommaso (1483), ultima opera del periodo, che ancora può dirsi originario delle decorazioni all' esterno dell' Oratorio — rimase compiuta la serie delle statue, con le quali le arti maggiori con alcune delle minori fin dal 1339 fu statuito dovessero adornare entro tabernacoli i pilastri della Loggia.

Rimasero invece incompiuti i medaglioni in terracotta invetriata, con gli stemmi delle Arti, nei tondi soprastanti ai tabernacoli, essendosene eseguiti quattro soli, quelli dell'Arte dei Medici e Speziali e del Tribunale di Mercanzia di Luca della Robbia, e quelli dell'Arte della Seta e dell'Arte dei Maestri di pietra e di legname, se non di Luca, certo della sua bottega.

Nel secolo XVI vennero alle più antiche statue in marmo sostituite nel tabernacolo dell'Arte della Seta quella in bronzo del s. Giovanni Evangelista di Baccio da Montelupo (1526) e nel tabernacolo dell'Arte dei Giudici e Notari quella pure in bronzo del s. Luca di Giambologna (1600). E con quest' ultima statua ebbe all'esterno termine bensì, ma, per la mancata esecuzione degli altri medaglioni in terracotta, che furono invece semplicemente dipinti, non pieno compimento la artistica decorazione dei pilastri della Loggia-Oratorio. E così pure nel suo interno, quali oggetti inerenti al culto di sant'Anna, a cui l'Oratorio era sacro, ebbero in quel secolo compimento le altre opere d' arte decorativa con l'altare in marmo, sostituito nel 1586 all'antico altare di legno, dedicato

alla santa Patrona; per il cui altare si era fino dal 1526 sostituito all'antico gruppo in legno quello di marmo, raffigurante la stessa sant' Anna con la Vergine e il figlio, opera di Francesco da San Gallo.

***

Dai fatti esposti intorno alla evoluzione storica e artistica della costruzione della Loggia-Oratorio, è dato inferire quanto fosse ragionevole, come già se n'era manifestato il desiderio da più scrittori e critici d'arte, la proposta enunciata dall'avv. F. Sangiorgi già Sindaco della città, di aprire le arcate dell'Oratorio.

A quale scopo, precisamente non fu mai detto, nè si sa se fosse quello di ripristinare, sopprimendo l' Oratorio, la Loggia, quale nei primordi della sua costruzione era stata predisposta per il mercato del grano, e in effetto poi mai non fu ; o quello invece, lasciandovi l'Oratorio, di sostituire nei finestrati alla originaria una nuova chiusura, che s' ignora pure di qual foggia.

Nel primo caso è evidente che tutte le opere d'arte, se non pure all'esterno, certo nell' interno, perchè di carattere religioso, avrebbero dovuto remuoversi, non escluso il tabernacolo dell' Orcagna colla tavola della Madonna d'Or San Michele ; le quali, trasportate altrove avrebbero perduto l' importanza somma che hanno lì sul luogo, per cui ebbero ragione di essere ; e sarebbe stato così distrutto nei segni suoi visibili e ammirabili il ricordo che in quelle opere è connaturato, di una delle più splendide pagine della storia del Comune Fiorentino, ricordo glorioso sprovvedutamente immolato alla presunta risurrezione di cosa non mai esistita, nè possibile a reintegrarsi nel carattere suo primitivo di Loggia per il mercato del grano, quando non vi si lasciasse almeno — e chi vorrebbe mai vi si lasciasse ? — appesa a un pilastro la stupenda tavola della Madonna.

Nel secondo caso, sia che si volesse dare una maggiore luce all' interno dell'Oratorio, o conferire un migliore effetto ai finestrati del Talenti — non però una maggiore soddisfazione estetica all' intelletto dei cultori e amatori dell'arte — certo si è che la chiusura moderna, che si fosse comunque sostituita all' antica, avrebbe stonato nel tutto insieme così caratteristico del Palazzo monumentale.

Lodevole è certo, quando sia bene intesa, l' opera di restauro e di ripristino degli antichi edifici. Ma sarebbe oramai tempo che per l'erroneo criterio del meglio, la malsana tendenza a rinnovarli secondo il gusto moderno, con l' aggiunta di opere atte soltanto a deformarli, cessasse una buona volta. A norma di tale criterio nessun monumento andrebbe immune da rinnovazioni e rifacimenti ; e appunto quel criterio fu negli ultimi secoli la causa precipua dell' alterazione e distruzione anche, pur troppo ! di tante opere d'arte.

Ed era tanto l'On. Sindaco Sangiorgi persuaso di fare opera meritoria nei rispetti della storia e dell'arte, che non si limitò ad enunciare quella sua proposta come un semplice desiderio; ma avendola sottoposta all'esame della Commissione Artistica Municipale, nominata poco appresso, intese di darle un avviamento pratico, fidando che il voto autorevole di quel Consesso ne avrebbe agevolato l'attuazione.

Ma nel far ciò, come non aveva, nell' enunciare i savii suoi propositi a benefizio dell'arte, saputo trovare nulla di meglio di quella riapertura della Loggia di Or San Michele pur fra tanti edifizi monumentali affidati alle cure, state fino allora non troppo sollecite, dell'Amministrazione Comunale, così non gli venne fatto di pensare che il Palazzo d'Or San Michele, uno dei pochi in Firenze dipendenti dal Ministero della Pubblica Istruzione, è sotto la vigilanza diretta dell' Ufficio Regionale dei Monumenti. Il quale fino dal 1892, non appena fu istituito, si era dato premura di iniziarvi — e ve ne eseguì di importantissimi — i lavori di riordinamento e di restauro, che ora verranno continuati e compiuti col consenso del R. Ministero.

***

L'Oratorio d' Or San Michele, rimasto integro nella sua struttura organica, non si conservò invece inalterato nel carattere delle opere sue decorative che dalla fine del cinquecento ai primordii del settecento, quando per necessità inerenti al culto, in un periodo di tempo, in cui per il sentimento molto depravato nelle cose dell' arte, non si aveva più nessun rispetto nemmeno per le insigni opere monumentali, cominciò a subire non poche nè lievi modificazioni.

Nel 1528 veniva remossa dal proprio tabernacolo dell'Arte dei Medici e Speziali e trasportata nella Chiesa per maggior venerazione la Madonna della Rosa; e vi fu poi sostituito nel 1700 il s. Giorgio di Donatello, remosso dal Tabernacolo dell'Arte dei Corazzai, perchè fosse sottratto ai danni dell' intemperie, cui rimaneva troppo ivi esposto per la poca profondità della nicchia.

E perciò, quando esso vi fu ricollocato nel 1860, malamente se ne approfondì la nicchia e se ne rivestì anche il fondo di marmi policromi. I quali poi furono saviamente remossi per restituire alla nicchia coll'originaria sua poca profondità il carattere della nuda pietra, ove il capolavoro di Donatello, scolpito in marmo, spiccava, come fosse persona viva. Lo stesso effetto non vi fa certo ora la copia in bronzo che fu sostituita nel 1891 all'originale trasportato nel R. Museo Nazionale.

***

Il riordinamento dell'Oratorio all'esterno, — non potendosi nemmeno pensare a riportare nella sua edicola il s. Giorgio di Donatello, nè essendo punto necessario, perchè non vi dissuona, remuovere il medaglione

in terracotta invetriata con lo stemma dell'Arte dei Beccai, che vi fu apposto nel 1860, lavoro della fabbrica Ginori, foggiato ad imitazione del medaglione robbiano dell' Arte della Seta — deve limitarsi a riportare nell'originario suo tabernacolo la Madonna della Rosa.

Non pochi e importanti sono invece i lavori di riordinamento e di restauro che occorre di fare a compimento di quelli che già vi furono eseguiti; fra i quali, oltre allo scoprimento degli affreschi nei pilastri, nelle volte e nei muri di chiusura di alcuni grandi finestrati, fu il consolidamento e il ripristino nella sua forma originaria del tabernacolo dell' Orcagna, e il restauro del pavimento a tarsia intorno al medesimo per opera dell'Opificio delle Pietre Dure.

I nuovi lavori, così di restauro come di riordinamento, dei quali ci limitiamo per ora a dare un' indicazione sommaria, consistono:

Nella demolizione dei due altari laterali, opere di nessuna importanza artistica, costruiti l' uno nel 1780, l' altro nel 1781, per collocarci la Madonna della Rosa e il Crocifisso, che originariamente stava appeso ad un pilastro, ove dovrà essere ricollocato.

Nella remozione delle superfetazioni barocche dall'altare di Sant'Anna, per reintegrare nella sua forma caratteristica del secolo XVI l' opera del Sangallo.

Nella demolizione del baraccone che serve di sostegno alla cantoria e forma il resede per la sagrestia; demolizione necessaria non solo per togliere dal fondo della Chiesa quell'opera informe, ma anche per rendere libera l' area della Chiesa dietro l'altare di Sant' Anna, e rendere così visibili i dipinti negli spazii murali della trifora.

Nel restauro della fascia a tarsia che limita la campata ov' è l'altare di Sant'Anna, in conformità del restauro già eseguito dall'Opificio delle Pietre Dure nel pavimento a tarsia davanti e intorno al tabernacolo del-Orcagna.

Nel proseguimento dei lavori per rimettere allo scoperto gli affreschi, ove esistono, sulle pareti di chiusura delle rimanenti grandi trifore della Chiesa.

Nel restauro delle vetrate storiate, e nella remozione del pulpito e dei confessionali di legno.

B. Marrai.

R. GALLERIA DEGLI UFFIZI.

Le vicende del « Riposo in Egitto » del Correggio.

Tra le pregevoli opere d'arte che adornano la *Tribuna* della Galleria degli Uffizi figura un quadro del Correggio, detto il *Riposo in Egitto*, rappresentante la Madonna che siede sotto una palma, tenendo in collo il Bambino, mentre dai lati le stanno s. Francesco e s. Giuseppe. È

forse noto a tutti che questo dipinto — che fu dei primi del Correggio — apparteneva alla famiglia Munari ed era posto nella Cappella di quella famiglia nella Chiesa dei PP. Minori Conventuali di Correggio, d'onde un giorno sparì, portato via dal Boulanger pittore del duca di Modena che vi sostituì una sua copia. Tale sostituzione fu fatta per ordine sovrano e col consenso dei Padri che ne furono compensati con alcuni campi e una somma in danaro. [1] È noto anche che la sparizione del quadro provocò in Correggio un tumulto popolare che non ebbe però virtù di farlo tornare al suo posto. [2] Per lungo tempo non si seppe nulla dove fosse andato a finire l'originale, poi, dopo più d'un secolo, si trovò nella Galleria degli Uffizi un quadro del tutto simile alla copia rimasta a Correggio e lo si credette l'originale di questa. Sorse allora una disputa lunga ed animata. Il Pungileoni ancora, quando nel 1817 scriveva l'opera sua sull'Allegri, non la riteneva chiusa e decisa sebbene in essa fosse intervenuto Gavino Hamilton che vi aveva portato il suo autorevole parere a favore dell'originalità del quadro fiorentino.

Tutto ciò, ripetiamo, è noto a chi si occupa di cose d'arte, ma, quel che forse non è da tutti conosciuto è il modo come il quadro si trovò e come si arrivò a stabilire che fosse del Correggio, e questo noi cercheremo di far sapere, con la scorta di documenti trovati nell'Archivio di Stato e nella Galleria degli Uffizi.

Il quadro di cui ci occupiamo, sparito da Correggio nel 1638, dovette essere ben presto portato a Firenze, poichè ve lo videro il Barri e lo Scannelli pochi anni dopo. Esso però era attribuito al Barocci e con questo nome registrato nei vecchi inventarii, e ciò è tanto più strano in quanto che e lo Scannelli [3] e il Barri [4] — il primo dei quali descrive con tanta precisione il quadro che è chiaro che non lo scambia con qualche altro — lo attribuiscono senza esitazione alcuna al Correggio. Una supposizione si può fare, ed è che questo quadro, trafugato dalla sua sede naturale, sia pervenuto a Firenze per via non lecita. sicchè potè esservi qualcuno che avesse interesse a non farne conoscere il vero autore. Con questo scambio si intende benissimo come il quadro sia a lungo rimasto ignorato. Qualunque sia stata la ragione di questa attribuzione al Barocci, essa rimase indiscussa fino al 1788, nel quale anno il veneziano Antonio Armanno, messo forse sull'intesa dal libro del Tiraboschi, uscito da poco più d'un anno, esprimeva, prima a Correggio avanti alla copia, e poi in

---

[1] Ricci, *Antonio Allegri da Correggio,* Berlino 1897, pag. 123. Pungileoni, *Memorie istoriche di Antonio Allegri,* Parma 1817, I, pag. 44 e segg.

[2] Tiraboschi, *Notizie di Pittori, Scultori, Incisori e Architetti modenesi,* Modena 1788, pag. 43 e segg.

[3] Scannelli, *Microcosmo della pittura,* Cesena 1657, pag. 284.

[4] Barri, *Viaggio pittoresco,* Venezia 1671, pag. 94.

Firenze, l'opinione che il quadro conservato nella Galleria fosse l'originale di quella.

La cosa era importante, ma il Direttore delle Gallerie Granducali, Giovan Battista Bencivenni Pelli, allo scopo forse di evitare un rumore che poteva essere inutile e forse dannoso, volle procedere nei primi passi con cautela e segretezza. Fece prima esaminare il quadro ai pittori Pacini e Smidt, conoscitori delle opere del Correggio, e sentito che anch' essi inclinavano a confermare l' ipotesi dell'Armanno, scrisse privatamente, senza avvertire, almeno ufficialmente, il suo Governo, al Conte Fabrizi Governatore di Carpi e Correggio, rimettendogli uno schizzo a penna del quadro e le sue misure, pregandolo di confrontare se il disegno e le misure corrispondessero esattamente a quelli della copia conservata nel Convento dei PP. Minori (16 febbraio).

Il Conte Fabrizi con molta sollecitudine si recò da Carpi a Correggio, ma nulla potè fare per il momento, perchè il quadro era stato levato dalla Chiesa e posto nella camera del P. Guardiano, il quale in quei giorni era assente, perchè era Quaresima ed egli era a predicare altrove. Si dovette attendere il suo ritorno, che fu dopo Pasqua, e intanto il Governatore informava della cosa il suo Sovrano, il quale non solo non trovò nulla da opporre, ma volle intervenire anche lui e, quando fu tempo, mandò ad eseguire il confronto il suo primo pittore Sola e il coadiutore Mussati. Questi riscontrarono essere i due quadri identici nel disegno e nelle misure e opinarono che, essendo quello di Correggio una mera copia, poteva bene quello di Firenze essere l'originale.

Avuta questa comunicazione del Conte Fabrizi (3 aprile) il Pelli si rivolse al cav. Seratti Segretario di Stato del Granduca Leopoldo I, dandogli conto delle pratiche fatte presso il Fabrizi, della risposta avutane, delle testimonianze degli scrittori che lo confortavano a credere il quadro opera originale correggesca e pregandolo di comunicare a S. A. una così bella notizia, che non poteva non esserle gradita.

Il Seratti comunicò la notizia al Granduca, ma, meno corrivo del Pelli, a margine di un ristrettino della lettera di questo, fatto per uso di S. A., annotò che, trattandosi di un quadro di scuola lombarda della quale gli artisti fiorentini non avevano perfetta conoscenza ; gli pareva bene mandarlo all'Accademia Clementina di Bologna per farlo esaminare da persone competenti.

Il sovrano accolse questo consiglio e il Seratti il 14 maggio scriveva al Pelli di mandare il quadro al Conte Marulli, incaricato toscano d'affari a Bologna, affinchè lo presentasse a quell'Accademia, il che il Direttore s'affrettò ad eseguire, aggiungendo alla lettera d'accompagnamento al Marulli una piccolo memoria, con un ristretto degli argomenti che gli facevano credere originale il quadro.

Non si potè ottenere subito il giudizio dell'Accademia, anche perchè

un noioso incidente tenne per qualche tempo il quadro fermo in Dogana. La cassa contenente il quadro non era accompagnata da passaporto del Granduca, bensì da una semplice Lettera Mercantile diretta al Marulli, sicchè i doganieri bolognesi pretesero che prima di essere ritirata, essa dovesse essere aperta per verificarne il contenuto, che simile verifica si dovesse fare all' uscita, per vedere se il quadro mandato a Firenze fosse lo stesso, e che si pagasse il Dazio. Il Marulli irritato non volle cedere a queste pretese e chiese istruzioni a Firenze, d'onde, per mezzo del Pelli, gli fu scritto che pagasse il Dazio e subisse la verifica. Egli allora si sottomise, ma, per non venir meno alla propria dignità, fece ritirare la cassa da un tal Businari, il quale fece a nome del Granduca una tal risciacquata al Terzi, rappresentante della Ferma Generale, che questi sbalordito e mortificato volle giustificarsi in una memoria, nella quale dimostrava che non aveva potuto agire altrimenti per conciliare il proprio dovere col rispetto che doveva all'Altezza Sua, alla quale aveva sempre usato grandi agevolezze ecc.

Come Dio volle, il quadro fu riscattato e allora il Conte Marulli domandò all'Accademia Clementina il suo autorevole giudizio. Prima di tutto l'Accademia delegò quattro dei suoi membri: Valiani, Beccadelli, Becchetti e Calvi, perchè andassero a casa del Marulli a prenderne una prima visione, e questi lo giudicarono originale, prendendo argomento da un pentimento nel piede destro di s. Giuseppe, ma non vollero però assicurarlo espressamente, perchè, almeno così pensa il Marulli, stabilita l'originalità ne veniva di conseguenza che fosse dell'Allegri.

Dopo questo giudizio preventivo il quadro fu portato nella sede dell'Accademia per esser giudicato da tutto il corpo degli Accademici Pittori espressamente riunito. Il giudizio fu fatto, contrariamente al solito, con le forme del più gran segreto, e il Marulli non vi fu ammesso. Dopo matura riflessione quei rispettabili professori vennero alla conclusione che il quadro.... poteva essere e non essere del Correggio. Questa decisione, (*indecisione* la chiamava meglio il Marulli) si rispecchia nella Relazione che Domenico Pio, Segretario dell'Accademia, rimetteva al Pelli il 16 giugno e che diceva *riscontrarsi nella figura del s. Giuseppe e particolarmente nella testa le tracce della maniera correggiesca, come pure le pieghe in particolare della Madonna; nel rimanente nulla di Correggio ravvisarsi e specialmente nella fisonomia e contorno delle Teste nelle quali non si vedono neppure in lontananza quelle forme che costituiscono il carattere proprio e particolare dell'Allegri.*

I professori rimasero quindi dubbiosi e non vollero neanche, rispondendo alla richiesta del Marulli, dire se il quadro poteva essere opera del Barocci.

Il giudizio fu, come si vede, incerto e anche contradittorio, il che si spiega in parte col fatto che *Il riposo in Egitto*, è un'opera giovanile del-

l'Allegri, nella quale quindi non si possono riscontrare le vere caratteristiche di quel grande artista. Male però si spiega il mistero del quale gli Accademici vollero circondato il loro giudizio, e ciò fa pensare a un sentimento certo non lodevole di gelosia verso Firenze.

Nonostante questo giudizio, e appunto forse per la sua indeterminatezza, il Pelli credette di potere senz'altro mettere in Galleria il quadro sotto il nome del Correggio, e pare che della stessa opinione sia stato il Granduca il quale, quando il quadro tornò da Bologna insieme al giudizio degli Accademici, rimettendolo al Pelli per mezzo del Seratti, lo autorizzava a collocarlo nella *Tribuna* come opera del Correggio.[1]

Come si vede tanto il Pelli, quanto il Granduca, e per lui il Seratti, furono troppo pronti a ritenere il quadro opera originale del Correggio. La gioia di potere ammirare fra le tante pregevoli opere d'arte della Galleria anche questa, li fece sorvolare un po' troppo presto sulle obiezioni mosse dagli Accademici bolognesi. Si capisce quindi come, data l' incertezza del giudizio di questi ultimi, sia sorta intorno a quel quadro una disputa appassionata e lunga, che ebbe i suoi ultimi strascichi anche nei primi anni dello scorso secolo.

In fatto però pare che essi abbiano avuto ragione, poichè nessuno ora dubita che il *Riposo in Egitto* sia opera originale del Correggio, e fin da allora, terminate le sue avventurose peregrinazioni, quel quadro rimase nella *Tribuna*, esposto all'ammirazione di tutti accanto a quel suo delizioso fratello che è *La Vergine che adora il Bambino*.

Firenze, aprile 1909.

C. A. LUMINI.

DOCUMENTI

I. — Giovambattista Bencivenni Pelli al Co. Fabrizi Governatore di Carpi e Correggio. 16 Febbraio 1788.

Gli rimette lo schizzo di un quadro creduto originale di quella copia dell'Allegri esistente nella Chiesa dei Minori Conventuali di Correggio, e lo prega di confrontare se corrisponde ad essa.

II. — Il Co. Fabrizi al Pelli. 2 Marzo.

Gli risponde di non aver potuto eseguire il confronto per l'assenza del P. Guardiano del Convento.

---

[1] Questo affare ebbe ancora qualche strascico. Nel settembre dello stesso anno il Seratti scriveva al Sig. Carlo Gerini, Presidente dell'Accademia delle Belle Arti, per sapere con quali condizioni e istruzioni fosse stato mandato il quadro a Bologna. A questa domanda il Gerini si scusava di non poter rispondere non essendo l'affare passato per le sue mani, anche perchè era stato per qualche tempo assente da Firenze. Alle insistenze del Seratti rispondeva che neanche il Vice Presidente Torrigiani sapeva nulla. Solo il Segretario Pelli aveva supposto trattarsi di un quadro del Correggio che egli aveva mandato a Bologna per ordine superiore. Tutto ciò però non ha che fare con la ricognizione dell'autore del quadro e si tratta assai probabilmente di una corrispondenza di carattere puramente amministrativo.

III. — Il Co. Fabrizi al Pelli. 3 aprile.
Gli scrive che avendo informato della sua richiesta il suo Sovrano, questi ha fatto eseguire il confronto ai suoi pittori Sola e Mussati, i quali hanno trovato corrispondere le misure e il disegno del quadro fiorentino a quelle del quadro di Correggio.

IV. — Disegno a penna del quadro.

V. — Misure del quadro prese secondo i sistemi Romano Bolognese e Parigino.

VI. — Il Pelli al Fabrizi. 18 aprile.
Lo ringrazia del suo interessamento e delle notizie dategli.

VII. — Il Pelli al Cav. Seratti Segretario di Stato. 18 aprile.
Espone che il Sig. Armanno ha creduto di ravvisare in un quadro attribuito al Barocci l'originale del quadro dell'Allegri conservato in copia a Correggio. Gli dà conto delle pratiche fatte presso il Sig. Conte Fabrizi e dell'esito favorevole di esse. Lo prega di render consapevole di tutto ciò S. A. R. il Granduca.

VIII. — Ristretto della lettera precedente fatto dal Seratti per uso del Granduca, con in margine il consiglio di mandare il quadro a Bologna per farlo vedere da persone competenti.

IX. — Il Seratti al Pelli. 14 maggio.
Gli comunica l'ordine di S. A. R. di mandare il quadro all'Accademia Clementina di Bologna.

X. — Il Pelli al Conte Marullli. 17 maggio.
Lettera di accompagnamento al quadro e piccola memoria con gli argomenti che fanno pensare trattarsi di un originale.

XI. — Il Marulli al Pelli. 20 maggio.
Espone le difficoltà frapposte in Dogana al ritiro del quadro e chiede istruzioni.

XII. — Il Pelli al Seratti. 26 maggio.
Espone le richieste del Marulli.

XIII. — Il Seratti al Marulli. 27 maggio.
Gli ordina di far vedere il quadro alla Dogana e pagare il Dazio.

XIV. — Il Pelli al Marulli. 31 maggio.
Gli comunica la lettera precedente.

XV. — Domenico Pio Segretario dell'Accademia Clementina al Pelli. 16 giugno.
Espone ciò che gli Accademici Pittori hanno giudicato intorno al quadro.

XVI. — Il Marulli al Pelli. 24 giugno.
Gli scrive che il giudizio degli Accademici è stato misterioso e indeciso.

XVII. — Il Pelli al Seratti. 28 giugno.
Gli dà conto del giudizio degli Accademici Bolognesi ed esprime il parere che si possa il quadro considerare opera originale.

XVIII. — Il Pelli al Marulli. 28 giugno.
Ringraziamenti dell'opera dal secondo prestata e commenti sul giudizio.

XIX. — Il Seratti al Pelli. 3 luglio.
Annunzia il ritorno del quadro da Bologna e autorizza il secondo a metterlo in Galleria come opera del Correggio.

XX. — Gaetano Terzi rappresentante la Ferma Generale di Bologna al Cav. Seratti.
Turbato dal rimprovero avuto chiede di potersi giustificare.
Fatto informativo nel quale il Terzi espone come non poteva lasciar passare il quadro senza visita, per non esser questo accompagnato da Passaporto del Principe. Giustificazioni e proteste di devozione a S. A. R.

XXI. — Il Seratti al Gerini Presidente dell'Accademia di Belle Arti. 3 settembre.
Vuol sapere sotto quali condizioni e con quali istruzioni sia stato spedito il quadro a Bologna.

XXII. — Il Seratti al Gerini. 7 settembre.
Altra lettera nel medesimo senso.

XXIII. — Il Gerini al Seratti. 7 settembre.
Risponde non saper nulla per non essere stato l'affare trattato da lui.

XXIV. — Il Gerini al Seratti. 13 settembre.
Ha preso informazioni sul quadro. Il Vice presidente Rucellai non sa nulla. Il Segretario Pelli opina potersi trattare se non di un quadro supposto del Correggio e che egli ha mandato *con ordine* a Bologna per esservi riconosciuto.

N.B. — I documenti I-VI e XI-XIX sono nell'Archivio della Galleria degli Uffizi, Filza XXI. Gli altri nel R. Archivio di Stato di Firenze. Reggenza 1054.

Nuovi acquisti.

In questi giorni S. E. il Ministro dell' Istruzione Pubblica ha acquistato per le nostre Gallerie due dipinti, che verranno illustrati altra volta: una Madonna di Girolamo del Pacchia, delle sue migliori cose e in assai buono stato di conservazione, in forma di tondo, e una tela di figure piccole, che rappresenta uno studio di pittore con varie persone ritrattevi, da attribuirsi

con ogni probabilità a Giovanni Zoffany, pittore tedesco (1733-1772) che lavorò molto in Inghilterra e fu anche a Firenze, dove nel 1764 riprodusse la Tribuna degli Uffizi in un quadro che ora si trova nel Castello Reale di Windsor.

Il signor Riblet ha fatto generoso dono alla Galleria degli Uffizi d' una tela assai grande, entrovi un s. Girolamo in contemplazione di un teschio, con a tergo varie visioni del Paradiso e dell' Inferno. Fu attribuita in origine al Bassano, ma sembra piuttosto opera fiamminga del secolo XVI sotto l' influenza dell' arte italiana veneto-lombarda.

Tiberio Tinelli, ritratto di Giulio Strozzi.

Il ritratto di Tiberio Tinelli, creduto del poeta G. B. Strozzi, fu identificato per quello del poeta Giulio Strozzi, in seguito alla pubblicazione del ritratto del medesimo, opera di Bernardo Strozzi, conservato a Berlino in possesso privato. Questo porta la scritta « Julii Strozii effigies a presbytero Bernardo Strozzio picta an.° 1635 ». Vedi Hermann Vos, *Ausstellung von Bildnissen des XV bis XVIII Iahrh.*, nel *Cicerone*, anno I, quad. 9 maggio 1909.

Scuola olandese del sec. XV, la Crocifissione (n. 906).

Il n. 906 rappresentante la Crocifissione, già attribuito a scuola fiamminga del secolo XV, viene ascritto alla scuola olandese in seguito all'opinione espressa dal dottore Max Friedländer (*Art Flamand et Hollandais,* 1906, n. 8, p. 29) confermata da Hermann Vos *(Art Flamand et Hollandais*, anno 1909, n. 5. 15 marzo). Essi l'attribuiscono al maestro della « Virgo inter Virgines » che si ammira nel Rijckmuseum di Amsterdam.

Bernardo van Orley, due ritratti (n. 821 e 839).

Il dott. Max Friedländer in un recente articolo *Orleys Tätigkeit zwischen 1521 und 1525* nel *Iahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsammlungen*, 1909, p. 105, attribuisce a Bernardo van Orley i due ritratti d' uomo e di donna (n. 821 e 839), che già formavano dittico ed erano dati ad Holbein. Quello della donna anzi è citato come tale nelle annotazioni di Domenico Maria Manni al Baldinucci, ed. 1769, vol. V, p. 162. La direzione delle Gallerie ha accettato con soddisfazione l'opinione d'uno dei più profondi conoscitori dell' arte fiamminga. c. g.

La Pietà del Bronzino nella cappella del quartiere di Eleonora di Toledo in Palazzo Vecchio.

La Direzione delle RR. Gallerie, per coadiuvare l'on. Sindaco della città nel lodevole proposito di ridurre al pristino stato alcune sale di

Bronzino. – La Pietà.
(Firenze, Palazzo Vecchio. Cappella di Eleonora di Toledo).

(Fot. Alinari).

Bronzino. – L'Annunciazione.
(Firenze, Palazzo Vecchio. Cappella di Eleonora di Toledo).

(Fot. Alinari).

Palazzo Vecchio, propose la restituzione dei tre quadri del Bronzino che decoravano originariamente la cappella del quartiere di Eleonora da Toledo e che fino dal 1770, in vigore di rescritto granducale del 22 dicembre (Vedi Archivio della Galleria degli Uffizi, filza III ins. 27, c. 16,) eran passati in Galleria. Della cappella così parla R. BORGHINI nel *Riposo* (ed. Reggio, 1827, vol. III, p. 72):

« Dipinse poscia (il Bronzino) la cappella del ducal palagio, nella quale fece un partimento con fanciulli bellissimi, s. Francesco, s. Girolamo, s. Michelagnolo e s. Giovanni, figure condotte con gran diligenza: e nelle facciate fece tre istorie di Moisè, quando le serpi piovono sopra il popolo, con molte belle considerazioni di figure che son morse da quelle: quando vien la manna dal cielo: e quando il popolo passa il Mar Rosso col sommergimento di Faraone, la quale fu stampata in Anversa. Nella tavola di questa cappella fatta a olio era Cristo deposto di Croce in grembo alla madre; ma dal granduca Cosimo ne fu levata, e mandata a donare, come cosa rarissima, a Granvela, uomo di grandissimo favore appresso a Carlo V, e nel luogo di quella ne fu posta un'altra simile, pur fatta dal Bronzino, in mezzo a due quadri bellissimi di mano del medesimo, nell'uno dei quali è l'agnol Gabriello, e nell'altro la Vergine annunziata. »

Il Bronzino dipinse la prima tavola, che poi fu mandata a donare al cardinale Antonio Perrenot de Granvelle per una sua cappella a Besançon, circa al 1545,[1] e la seconda poco dopo, come resulta da una sua lettera a Pier Francesco Riccio in data 22 agosto 1545.[2]

I ss. Cosimo e Damiano di Giorgio Vasari nella cappella del quartiere di Leone X in Palazzo Vecchio.

Sappiamo dal Vasari che nella cappella dei ss. Cosimo e Damiano nel quartiere conosciuto oggi come di Leone X, vi era per tavola d'altare la *Madonna dell'Impannata* di Raffaello (*Vite*, ed. Milanesi, vol. IV, p. 351), in mezzo ai *ss. Cosimo e Damiano* dello stesso Vasari (*Vite*, ed. cit., VII, p. 699). Come è noto, la *Madonna dell'Impannata* passò nella

[1] Vedi nell'A. S. F., Mediceo del Principato. Carteggio di P. F. Riccio, filza 2ª, c. 274, la lettera di G. F. Lottini in data 2 ottobre 1545: « Di più la S. V. ha da fare usare ogni diligentia per far fornire lo adornamento *del quadro che fece il Bronzino qual'è nell'oratorio della Duchessa nostra Signora, qual s'ha da mandare a detto Monsignore di Granvela a detto luogo di Besanzone per una sua cappella che nuovamente ha fatto fare.* » Mariotto dipintore metteva d'oro l'ornamento o cornice del quadro fin dal luglio '45: « fiorini 6 d'oro a Mariotto dipintore per l'ornamento della tavola della cappella della duchessa » (A. S. F. Guardaroba, filza X, c. 4). La tavola mandata al cardinale de Granvelle è ora nel museo di Besançon; vedila riprodotta dal GONSE, *Les chefs-d'oeuvre des musées de France, la Peinture*, Paris, 1900, p. 66.

[2] Pubblicata dal GAYE, *Carteggio*, II, p. 330-331.

galleria Pitti dove tuttora è, e i *ss. Cosimo e Damiano* nella guardaroba granducale donde, nel 1861, provennero agli Uffizi, con la falsa attribuzione al Pontormo. La direzione delle RR. Gallerie, avendo nei magazzini una vecchia ed ottima copia della *Madonna dell'Impannata*, delle stesse dimensioni dell'originale, l'ha consegnata all'on. Sindaco perchè fosse

Firenze. R. Galleria degli Uffizi — ROSSO FIORENTINO, *Mosè e le figlie di Iethro*.

collocata sopra l'altare della cappella, insieme ai due quadri coi *ss. Cosimo e Damiano*, nei quali il Vasari effigiò Cosimo il Vecchio e Cosimo I granduca.

Rosso fiorentino. Mosè e le figlie di Iethro.

È stato nuovamente esposto nella sala detta del Baroccio un quadro del Rosso (a. 1, 60, l. 1, 17) rappresentante Mosè nell'atto di percuotere i

pastori che avevano cacciato dal pozzo le figlie di Iethro (*Exodi*, II, 16-17). La pittura, diligentemente ripulita dal restauratore Fabrizio Lucarini, attrae ora per la vivacità e brillantezza dei colori: onde meglio ci è dato giudicare dell'arte del Rosso che non dalle tavole annerite di Pitti e di san Lorenzo. Il VASARI accenna nella vita del Rosso (ed. Milanesi, vol. V, p. 159-160) ad un quadro « d'alcuni ignudi bellissimi in una storia di Mosè quando ammazza l' Egizio » fatto per Giovanni Bandini e mandato poi in Francia, e ad un altro « quando Jacob piglia il bere da quelle donne alla fonte, che fu tenuto divino, atteso che vi erano ignudi e femmine lavorate con somma grazia », dipinto dal Rosso per Giovanni Cavalcanti e passato in Inghilterra. Il quadro degli Uffizi è probabilmente il primo dei due, e il Vasari confuse nel descriverlo l'episodio delle figlie di Jethro con l'altro dell' uccisione dell' Egizio: faceva parte delle collezioni Medicee fin dal 1632, per l'eredità di don Antonio dei Medici, figlio di Bianca Cappello.

g. p.

REGIA GALLERIA PALATINA

Num. 111. Cassana Niccola. La congiura di Catilina.

Questo quadro, già attribuito a Salvator Rosa, è descritto come una copia nell' inventario della Guardaroba, già citato (N. 1185, vol. I), a c. 68:

« Un quadro che rappresenta la congiura di Catilina, consistente in « nove figure in diverse attitudini, e due delle principali si toccano la « mano con un bicchiere entrovi del lor sangue che li esce dal braccio, « figure al naturale fino al ginocchio, alto braccia tre e soldi quattro, « largo braccia tre e un quarto, viene da Salvador Rosa copiato dal su- « detto Sig. Cassana con suo adornamento dorato. »

Come copia da Salvator Rosa è ricordato in un altro Inventario citato, compilato al tempo del Granduca Cosimo III (a c. 244-245):

« Uno simile alto B^a 3 e soldi 4 largo B^a 3 e 1|4 dipintovi la con- « giura di Catilina, consistente in nove figure di diverse attitudini, due « delle quali si toccano la mano con un bicchiere di sangue, che gl'esce « dal braccio, figure al naturale fino al ginocchio; mano di Niccola Cas- « sana copiato da quello di Salvador Rosa, con adornamento d' albero « intagliato, in parte, e tinto di nero e dorato, segnato N. 65. S. P. F. »

Proviene questo quadro dall'eredità del principe Ferdinando II dei Medici e, al tempo che fu compilato l'inventario, si trovava nell'appartamento del secondo piano di Palazzo Pitti detto del Serenissimo principe Mattias.

La pittura originale di questa Congiura di Catilina dovuta a Salvator Rosa è quella tutt'ora esistente nel palazzo Martelli a Firenze ed eccone la notizia relativa che trascrivo dal Baldinucci:

« Dipinse ancora in un quadro di circa otto palmi, in mezze figure, « la Congiura di Catilina e i Congiurati, che dannosi fra di loro la fede « collo stringimento delle mani e col pegno del proprio sangue: ne' volti « de'quali si affaticò il pittore di far apparire la detestabile fellonia dei loro « cuori; onde gran plauso ne guadagnò. Quest'opera che fu comprata in « Roma dall'abate Cristofano da Castiglione, nobile Fiorentino, venne dopo « sua morte in Firenze in potere degli eredi del senatore Marco Martelli, « che la conservano con grande stima. »

(Cfr. F. Baldinucci, *Op. cit.*, vol. V; p. 444.) Come opera di Salvator Rosa è ricordata da Francesco Inghirami (Op. già cit., p. 39), e da P. Tanzini in uno dei volumi della Galleria Pitti illustrata per cura di Luigi Bardi, nel quale è detto che esiste un bel quadro simile con la cifra S. R. in casa Martelli. (*Op. cit.*, vol. III, tav. 83).

Anche nella *Guida della Galleria* si descrive il quadro di Pitti come opera di Salvator Rosa ed una replica dell'altro di casa Martelli. (E. Chiavacci, *Guida della R. Galleria del Palazzo Pitti* riveduta e aumentata da E. Pieraccini. Firenze, 1904, pag. 58.)

Il recente biografo di Salvador Rosa, il dr. Leandro Ozzola, crede la pittura di Pitti originale e quella di casa Martelli una copia. La lettera scritta l' 8 settembre 1663 da Salvator Rosa al Ricciardi, e che l' Ozzola trascrive in parte dall'opera del Cesareo (Cesareo G. A. *Poesie e lettere edite ed inedite di Salvator Rosa*, Napoli, 1892), stabilisce dunque la data d'esecuzione non della Congiura di Catilina di Pitti, ma di quella di casa Martelli. In questa lettera l' artista scrive: « Nella festa di san « Giovanni Decollato di quest'anno ho esposto un mio quadro grande « con figure quanto il vero, dell'istoria della Congiura di Catilina espressa « per l'appunto conforme la descrive Sallustio; ed in particolare agli in- « tendenti è straordinariamente piaciuta. » Infatti Lorenzo Magalotti ne fa grandi elogi in una lettera riportata nell'edizione Gamba della vita di Salvator Rosa scritta da Filippo Baldinucci. (Cfr. Leandro Ozzola, *Vita e opere di Salvator Rosa, pittore, poeta, incisore.* Con poesie e documenti inediti. Strassburg, 1908, p. 141).

117. — Giusto Sustermans. Ritratto di Simone Paganucci.

Questo quadro è attribuito allo Spagnoletto (Giuseppe Ribera) e come tale è ricordato in uno dei volumi sulla Galleria Pitti pubblicati a cura di Luigi Bardi (*Op. cit.*, vol. III, tav. 67) e nella citata *Guida Chiavacci,* pag. 61.

La minuta ed esatta descrizione di un inventario più volte citato, (n. 1185, vol. I), non lascia alcun dubbio che la pittura sia dovuta al Sustermans, quando si trovava ancora alla scuola del Passignano. Si legge infatti a c. 389:

« Un quadro del medesimo autore (Sustermans) fatto nel tempo, « che uscì dalla scuola del Passignano, entrovi un ritratto al naturale

« sino al ginocchio di Simone Paganucci, vestito di nero all' imperiale,
« con ferraiolo su le spalle e buttato sotto il braccio, con collare e ma-
« nichini stretti all' antica, calvo di testa, con capelli corti canuti, e barba
« lunga simile, con anello in dito, e che tiene un fazzoletto in una mano,
« e nell'altra una lettera, con la soprascritta seguente: All' Ill. mo sig. Si-
« mone Paganucci, sotto Provv.re e Cama.go delle Fortezze. Firenze, con

Chantilly, Museo - Ritratto di Claudio di Lorena di Jean Clouet.

« un pezzo di portiera da una parte alzata, alto braccia due, e soldi
« quattro e mezzo, largo braccia uno e tre quarti scarsi. »

Il ritratto è stato forse attribuito allo Spagnoletto per il suo generale offuscamento prodotto da densi strati di cattive vernici, e una volta c'era l'abitudine di considerare pitture di questo artista tutte quelle che presentavano una intonazione molto scura.

Num. 252. — Jean Clouet? Ritratto di Claudio di Lorena, duca di Guisa (già attribuito alla maniera di Holbein).

Il quadretto di Pitti è stato rivendicato a Jean Clouet da E. Durand-Gréville. (Cfr. *The sixteenth Century at the Exibition of French Primitives* nel Burlington Magazine del novembre 1904; p. 144.)

Lo scrittore avrebbe avuto un elemento più persuasivo per sostenere la sua attribuzione se avesse ricordato e riprodotto nel suo articolo un disegno attribuito a Jean Clouet nel Museo di Chantilly che pare lo studio per il ritratto di Pitti. (Vedi riproduzione a pag. 267).

Numm. 306 e 312. — Salvator Rosa. Paese, Marina.

Questi due quadri, che provengono dalla collezione della nobile famiglia Riccardi, oggi estinta, furono venduti nel 1820 dal pittore Fedele Acciai al granduca Ferdinando III per il prezzo di mille scudi fiorentini, comprese le cornici intagliate e dorate.

Archivio della R. Galleria degli Uffizi: 1820. Filza 44 (N. 6).

« A Sua Eccellenza
Il principe Rospigliosi
Maggiord.º della I. e R. Corte di Fiorenza.

Eccellenza,

Il pittore Fedele Acciai è il venditore di due paesi di Salvator Rosa, che S. A. I. e R. il G. Duca è venuto nella determinazione di acquistare per il prezzo di mille scudi fiorentini, comprese le loro cornici intagliate e dorate.

I detti due quadri compagni in tela, rappresentano, il primo una rupe eccelsa e scoscesa, nel seno della quale vedesi aperta una galleria o strada interna, cui si ascende per un ponte mezzo diroccato, che è sul davanti del quadro, con varie figure di uomini a cavallo che lo passano, il secondo un seno di mare con navigli alla riva, sulla quale s' inalzano rovine di antichi edifizi. Provengono ambedue dalla quadreria della nobil famiglia Ricciardi, oggi estinta. Mi son creduto in dovere di render noto alla E. V. il nome del detto venditore, acciò le possa servir di regola per fare importare il conveniente mandato di pagamento. Ed a scanso di qualunque equivoco, non mancherò di munire l'Acciai suddetto di un mio certificato col quale presentandosi al corriere di codesta I. e R. Corte possa essere riconosciuto per conseguire senza difficoltàil pagamento come sopra stabilito.

Ho l'onore di protestarmi colla più alta stima, e distinto ossequio
Dell' Eccellena vostra.

Dalla R. Galleria delle Statue.
1 Febbraio 1820.
Umiliss. Dev. obb. Servo
Antonio Ramirez da Montalvo. »

« Al Sig. Carlo Morandi
Maestro di casa della I. e R. Corte di Toscana.

Sig. Carlo gentilis.º

Latore della presente è il Sig. Fedele Acciai, che viene a lei per ricevere la somma di scudi mille fiorentini, prezzo di due quadri da esso venduti a S. A. I. e R. il Gran Duca, secondo il mandato, che suppongo

Firenze, Palazzo Vecchio: Sala del Duca Cosimo - G. VASARI. Ritratto di Luca Martini.

rimesso a codesta cassa. Mi creda quale in questa occasione mi pregio di confermarmi con pienezza di stima e rispetto. »

Num. 434 — Bronzino (Angiolo di Cosimo di Mariano Tori). Ritratto dell'ingegnere Luca Martini.

La carta dell'agro Pisano, che la persona raffigurata in questo ritratto tiene in mano, ha suggerito a Gaetano Milanesi il nome di Luca Martini, giacchè nella vita del Bronzino scritta dal Vasari leggiamo che Luca Martini fu dal duca Cosimo nominato provveditore *nella diseccazione de' paduli ed altre acque che tenevano infermo il paese intorno a Pisa.* (Cfr. G. MILANESI, *Le opere di Giorgio Vasari,* vol. VII, p. 600, nota 3).

Un elemento iconografico di prim'ordine, non ricordato dal Milanesi, ci dà la certezza assoluta che il ritratto di Pitti sia quello di Luca Martini. Nella sala del duca Cosimo in Palazzo Vecchio, in uno dei tondi di-

pinti dal Vasari nel soffitto, è rappresentato il duca Cosimo che tiene in mano la carta delle fortificazioni dell' isola d' Elba, ed ha presso di sè l'architetto Giovanni Camerini, il segretario Lorenzo Pagni e Luca Martini. Quest'ultimo con una carta piegata sulla quale è scritto: LVCA. MARTINI PROVEDITORE DI PISA. La somiglianza della figura con l'altra di Pitti è evidente, anche se la testa è voltata di profilo.

La descrizione dell'affresco che fa il Vasari (Ragionamento sesto: ed. Milanesi, vol. VIII, p. 191) non è esatta, giacchè sembra che la figura che ha il rotolo scritto sia il Pagni e non Luca Martini.

« G. In questo secondo tondo è l' isola dell' Elba con Portoferraio, e
« le fortezze della Stella e del Falcone edificate da Sua Eccellenza, che
« l' ho ritratte là nel lontano con tutte quelle strade e mura che per
« l'appunto vi sono.

« P. Non si poteva far meglio. Dichiaratemi, quando il duca guarda
« qua non so che pianta, che cosa sia.

« G. È la pianta di tutta quella muraglia e fortezza, mostratali da
« maestro Giovanni Camerini architetto di quel luogo; vi è accanto a
« lui ritratto di naturale Luca Martini provveditore di quelle fortezze, e
« Lorenzo Pagni segretario, il quale, come la vede, ha un contratto in
« mano fatto da Sua Eccellenza, avendo chiamato quel luogo la città di
« Cosmopoli. »

Num. 491 — Scuola Fiorentina (Sec. XVI). Ritratto virile.

Sul cartellino del quadro era scritto: *Maniera di Holbein*. Ora chi esamina attentamente la pittura si accorgerà subito quanto erronea fosse l'attribuzione: l'autore ignoto è un artista fiorentino che deriva da Fra Bartolommeo sia nel disegno delle mani come nella squadratura della testa con gli occhi un po' incassati nelle orbite. L'epoca di esecuzione può rimontare alla seconda decade del XVI secolo.

O. H. GIGLIOLI.

BIBLIOGRAFIA

AGOSTINO DI DUCCIO. — Nicola (de) G. Due opere sconosciute di Agostino di Duccio (in Amelia), *l'Arte*, 1908, p. 387.

ALBERTI. L. B. — Cessi R. Il soggiorno di Lorenzo e L. B. Alberti a Padova, *Archivio Storico Italiano*, dispensa 2ª del 1909, pagine 351-359.

ALUNNO NICCOLÒ. — Alfieri A. Di uno stemma dipinto dall'Alunno nel polittico di Nocera, *Augusta Perusia*, anno III (1908), pp. 44-47.

— Morici M. A proposito di uno stemma dipinto da N. Alunno nel polittico di Nocera Umbra, *Arte e Storia*, aprile 1909, pp. 108-115.

ANGELICO. — Pacchioni G., Gli ultimi anni del beato Angelico, *l'Arte*, 1909, pp. 1-14.

AQUILA (DELL') SILVESTRO. — De Nicola G. Silvestro dell'Aquila, *l'Arte*, 1908, pp. 1-16.

ASSISI. — Giusto E. M. Chi fu veramente l'architetto della basilica superiore di San Francesco in Assisi, *Rassegna d'Arte*, maggio 1909, pp 76-79.

BALDUCCI GIOVANNI. — Sant'Ambrogio D., Alcuni altorilievi di Balduccio da Pisa, *Rassegna d'Arte*, febbraio 1909, pp. 31-32.

BERLINGHIERI. — Alcuni documenti inediti sul B. sono pubblicati dal dott. E. Lazzareschi, *Un nuovo contributo allo studio dell' iconografia francescana*. Perugia, 1909.

BERNA SENESE. — De Schlegel L. L'Annunciazione del Berna, *l'Arte*, 1909, pp. 204-207.

BONFIGLI BENEDETTO. — Bombe W. Die Tafelbilder, Gonfaloni und Fresken des B. B., *Repertorium*, 1909, pp. 97-114 e pp. 231-246.

BOTTICELLI SANDRO. — Venturi A. Ritratto del Lorenzano di mano di S. Botticelli, *l'Arte*, 1908, pp. 135-137.

CRESPI LUIGI. — Longhi A. Un canonico pittore bolognese (Luigi Crespi), *Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana*, anno XII, fasc. 1-3, pp. 1-7.

DONATELLO. – Schottmüller Frida. Zur Donatello Forschung, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, Januar 1909, pp. 38-45.

— Escherich M. Beziehungen Donatellos zur altchristlichen Kunst, *Repertorium*, 1908, pp. 522-527.

— Moschetti A. Un ritratto ignorato di Donatello (nel Museo Civico di Padova), *Boltettino del Museo Civico di Padova*, novembre-dicembre 1908, pp. 174-177.

Ferrucci Andrea. — Fabriczy von C. Due opere di Andrea Ferrucci esistenti in Ungheria, *l'Arte,* 1909, pp. 302-307.

Fiorenzo di Lorenzo. — Vedi Firenze, Galleria degli Uffizi.

Firenze, Galleria degli Uffizi. — Iacobsen E. Uno studio di Rembrandt (?) negli Uffizi di Firenze, *l'Arte,* 1908, pp. 451-453.

— Un disegno di Fiorenzo di Lorenzo nella Galleria degli Uffizi, *Rassegna d'Arte,* maggio 1909, p. 73.

— Galleria Pitti. Hadeln. Zum datum der Bella Tizians, *Repertorium,* 1909, pp. 69-71.

— Galleria Corsini. Calzini E. L'Apollo e le Muse dello studiolo del duca d'Urbino (ora nella Galleria Corsini di Firenze), *l'Arte,* 1908, pp. 225-229.

— Paradiso degli Alberti. Sirén Os. Gli affreschi nel Paradiso degli Alberti, Lorenzo di Niccolò e Mariotto di Nardo, *l'Arte,* 1908, pp. 179-196.

— Tabernacoli. Chiappelli Alessandro. Relazione al Sindaco di Firenze sui tabernacoli artistici d'oltrarno, nel *Nuovo Giornale* del 16 aprile 1909.

— S. Maria del Fiore. Geymüller (di) E. Disegno originale (?) di una pianta per s. Maria del Fiore a Firenze, *l'Arte,* 1908, pp. 241-246.

Foligno, ricovero di Mendicità. — Simonetti Ad. Affreschi giotteschi a Foligno, *Giornale d'Italia,* 10 aprile 1909.

Furini Francesco. — Popp H. Fu Francesco Furini, *Monatshefte für Kunstwissenschaft,* Juni 1909, pagine 316-317.

Gentile da Fabriano. — D'Ancona P. Intorno all'iscrizione oggi perduta della tomba di Gentile da Fabriano, *l'Arte,* 1908, pp. 51-52.

Giottino. — Chiappelli Alessandro. Giottino e un tabernacolo testè riaperto in Firenze, *Rassegna d'Arte,* maggio 1909, pp. 71-73.

Gozzoli Benozzo. — Carnevali N. Un affresco di Benozzo Gozzoli (nella casa parrocchiale di S. Angelo in Pescheria a Roma), *Rassegna d'Arte,* febbraio 1909, p. 24.

— Mesnil I. Sigismondo Malatesta e G. M. Sforza in un affresco del Gozzoli (nella cappella Riccardi), *Rassegna d'Arte,* maggio 1909, pp. 74-75.

Iacopo (fra) francescano, musaicista. — Bihl M. De fr. Iacobo musiva rio o. f. m. (1225), primo ordinis artifice, *Archivum Franciscanum Historicum,* 1909, fasc. III, pagine 369-377.

Iacopo d'Andrea. — Brunelli E. Iacopo d'Andrea scultore fiorentino del sec. XV, *l'Arte,* 1908, pp. 373-377.

Ibi Sinibaldo. — Una tavola sconosciuta del 1512 di Sinibaldo Ibi (nella chiesa parrocchiale di S. Enea a tredici chilometri da Perugia), *Augusta Perusia,* anno III (1908), pp. 75-76.

Laurana Francesco. — Motta-Ciaccio L. Francesco Laurana in Francia, *l'Arte,* 1908, pp. 409-418.

— Un documento importante sulla famiglia dei Laurana, *il Popolo* di Zara, 20 marzo 1909.

LORENZO MONACO. — Sirén O. Opere sconosciute di Lorenzo monaco, *Rassegna d'Arte*, febbraio 1909, pp. 33-36.

LUCCA. — Chiesa di S. Francesco. Lazzareschi E. Un nuovo contributo allo studio dell' iconografia francescana (a proposito dell'affresco scoperto nel chiostro di S. Francesco a Lucca), Perugia, 1909, pp. 31.

MARCILLAT (DE) GUGLIELMO. — Mancini Girolamo. Guglielmo de Marcillat francese insuperato pittore sul vetro. Firenze, 1909, pp. 112 con 22 illustrazioni.

MASO DI BANCO. — Venturi A. Trittico di Maso di Banco nella quadreria Sterbini in Roma, *l'Arte*, 1908, pp. 137-138.

MICHELANGELO. — Sarre Fr. Michelangelo und der türkische Hof, *Repertorium*, 1909, pp. 61-66.

— Hettner O. Zeichnerische Gepflogenheiten bei Michelangelo, mit einem Anhang über Signorelli und Correggio, II, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, März 1909, pagine 134-148.

— Bombe W. Michelangelo e la cappella Medici, *Arte e Storia*, marzo 1909, pp. 65-73.

NICCOLA PISANO. — Ghirardini Gh. Nicola Pisano, *Miscellanea storico-letteraria a Fr. Mariotti*, Pisa, 1907, pp. 111-114.

OSIMO. — Spada L. Il trittico della cattedrale di Osimo, *Rivista Marchigiana Illustrata*, dicembre 1907, pp. 381-384.

PERUGINO. — Bertini-Calosso A. L'Orfeo ed Euridice attribuito al Perugino, già nella collezione Ravaisson-Mollien, *Scritti di storia di filologia e d'arte per le nozze Fedete - de Fabritiis*, Napoli, 1908, pp. 221-226.

PERUGINO. — Cristofani G. La più antica opera autentica del Perugino, *Augusta Perusia*, anno III (1908), pp. 59-67.

— Durand-Gréville E. Sur le baptême du Christ du musée de Rouen, *Chronique des Arts*, 25 avril 1908, p. 157.

— Nicolle M. A propos du baptême du Christ du musée de Rouen, *Chronique des Arts*, 9 mai 1908, pp. 184-185, (cfr. ibid., 23 mai 1908, p. 205).

— Fumi L. Pietro Perugino e il quadro nella cappella di S. Michele della Certosa di Pavia, *Bollettino della R. Deput. di Storia Patria per l'Umbria*, anno XIV (1908), fasc. 1, pp. 97-104.

PIATTOLI GIUSEPPE. — D'Ancona P. Due libri di disegni popolareschi di Giuseppe Piattoli, *l'Arte*, 1909, pp. 261-268.

PIENZA. — Mannucci G. B. Il palazzo Piccolomini di Pienza, *Arte e Storia*, settembre 1908, pp. 133-135.

— — Spigolando negli Archivi di Pienza, *ibid.*, novembre 1908, pagina 170.

PIERMARINI GIUSEPPE. — Natali G. Giuseppe Piermarini, *Augusta Perusia*, anno III (1908), pp. 19-26.

— Filippini E. Il Piermarini in Lombardia, *ibid.*, anno III (1908), pagine 51-59.

PIERO DI COSIMO. — Bombe W. Una Pietà di Piero Cosimo, *Au-*

gusta Perusia, maggio-giugno 1907, pp. 88-89.

PIETRO DI DOMENICO DA MONTEPULCIANO. — Su un suo quadro, già in Napoli nel coro della chiesa dei Camaldolesi (Cavalcaselle e Crowe, ed. ital., II, p, 352) ed ora acquistato dal Metropolitan Museum di New York si veda *Der Cicerone,* maggio 1909, p. 292.

PISA. — Simoni D. Sulla statua di Cosimo I de' Medici in Pisa, *Miscellanea storico-letteraria a Fr. Mariotti,* Pisa, 1907, pp. 63-65.

— Palazzo dell'Orologio. Bellini-Pietri A. Notizie sul palazzo dell'Orologio di piazza dei Cavalieri in Pisa, *Miscetlanea storico letteraria a Fr. Mariotti*, Pisa, 1907, pp. 213-237.

PISANELLO. — Biadego G. Pisanus pictor, Nota I, negli *Alti det R. Ist. Ven. di Scienze Lettere ed Arti,* 13 giugno 1908, t. LXVII pp. 837-859 ; cfr. Jean de Foville, *Revue de l'Art.* 10 oct. 1908, pp. 315-317 ; Fritz Burger, *Kunstchronik*, 13 nov. 1908, pp. 65-68 ; Hadeln, *Kunstchronik,* 27 nov. 1908, pp. 111-112 ; G. F. Hill, *Burlington Magazine*, agosto 1908, p. 288 ; A. Venturi, *t'Arte,* 1908, pp. 468-469.

— Biadego G. Pisanus Pictor, Nota II, negli *Atti del R. Istit. Ven. di Scienze Lettere ed Arti*, 10 gen. 1909, t. LXVIII, parte 2ª, pagine 229-248.

PISTOIA. — Beani Gaetano. Di alcune chiese oratori e compagnie soppresse in Pistoia nel 1783. Pistoia, 1908, pp. 227.

POCCETTI BERNARDINO. — Geisenheimer H. Spigolature Poccettiane, *Arte e Storia,* marzo 1909, pp. 76-80.

POCCETTI BERNARDINO. — Bruscoli G. Le pitture del Poccetti nello spedale degl' Innocenti di Firenze (per nozze Bracci-Pucci). Firenze, 1907, pp. 28.

PONTELLI BACCIO. — Giordani P. Baccio Pontelli a Roma, *t'Arte*, 1908, p. 96.

PORTIGIANI ZANOBI. — Supino J. B. Una lettera di Z. Portigiani relativa alla fontana del Nettuno di Bologna, per nozze Alinari-Rolli, Bologna, 1908.

QUERCIA (DELLA) IACOPO. Venturi A. Una statuetta ignota di Iacopo della Quercia (statuetta di s. Maurelio nella cattedrale di Ferrara), *t'Arte*, 1908, pp. 53-54.

RAFFAELLO. — Lugano P. Intorno a un quadro attribuito a Raffaello, *Scritti di storia di filologia ed arte per le nozze Fedele - de Fabritiis,* Napoli, 1908, pp. 127-134.

— Nomi Pesciolini U. Le vicende di un quadro attribuito a Raffaello Sanzio (la Crocifissione dell'Ermitage di Pietroburgo), *le Marche*, 1908, pp. 147-155 (cont.).

— Neeustroïeff A. La crocifissione di san Gimignano nel Museo Imperiale dell'Ermitage, *l'Arte,* 1909. pp. 119-132.

— Magherini Graziani G. Documenti inediti relativi al san Nicola da Tolentino e allo Sposalizio di R., *Bollettino delta R. Deput. di Storia Patria per l'Umbria*, anno XIV (1908), fascicolo 1, pp. 83-95.

— Hofmann Th. Raffael in seiner

Bedeutung als Architekt. Villa Madama zu Rom. Leipzig, 1908.

RAFFAELLO. — Calzini E. Raffaello e Maddalena Doni, *Vita d'Arte*, luglio 1908, pp. 1-11.

— Jacobsen E. Die Madonna piccola Gonzaga (nella raccolta Roussel in Nanterre). Strassburg, Heitz, 1906 (cfr. *Kunstchronik*, 6 marzo 1908, pp. 313-314).

ROBBIA (della) LUCA. — Brockhaus H. Die Sängerkanzeln des flor. Doms in ihrer kirchlich Bedeutung, *Zeitschrift für bildende Kunst*, marzo 1908, pp. 160-161.

ROSSELLI FRANCESCO. — Bombe W. La bottega di uno stampatore d'incisioni fiorentine del Rinascimento, *Arte e Storia*, aprile 1909, pp. 104-108.

ROSSELLI MATTEO. — Fischer L. H. Die Cena von Matteo Rosselli im Kloster S. Francesco in Lesina, *Zeitschrift für bitdende Kunst*, giugno 1908, p. 224.

SALVIATI FRANCESCO. — Gamba C. Alcuni ritratti di Cecchino Salviati, *Rassegna d'Arte*, gennaio 1909, pp. 4-5.

SAN CASCIANO IN VAL DI PESA. — Carocci G. La chiesa di s. Maria del Prato a s. Casciano in Val di Pesa e le sue opere d'arte, *Arte e Storia*, giugno 1909, pagine 172-176.

SANSOVINO IACOPO. — Pittoni Laura. Iacopo Sansovino scultore, Venezia, Istituto Veneto di Arti Grafiche, 1909, pp. 439, con 108 ill.

— Lorenzetti Giulio. Di alcuni bassorilievi attribuiti a Iacopo Sansovino, *t'Arte*, 1909, pp. 288-301.

SARTO (del) ANDREA. — Knapp F. Andrea del Sarto, Bielefeld und Leipzig 1907, pp. 139, con 121 illustr.

SELLAIO (del) JACOPO. — H. P. Horne. Jacopo Del Sellaio, nel *Burtington Magazine*, luglio 1908, pp. 210-213.

SIENA (chiesa del Carmine). — Misciattelli P. Un affresco inedito senese del secolo XIV, *Vita d'Arte*, settembre 1908, pp. 114-116.

SPAGNA (Lo). — Cristofani G. Notizie intorno allo Spagna e ad altri pittori umbri in un manoscritto del 500, *Augusta Perusia*, anno III (1908), pp. 71-75.

SPINELLO ARETINO. — Un elenco delle sue opere vedilo nel libro di O. Sirén, Giottino, Leipzig, 1908, pp. 94-95.

STAGI STAGIO E LORENZO, *vedi* VERSILIA.

STROZZI ZANOBI. — D'Ancona P. Un ignoto collaboratore del beato Angelico (Zanobi Strozzi), *t'Arte*, 1908, pp. 81-95.

TIBERIO D'ASSISI. — Cristofani G. Tre affreschi ignorati di Tiberio d'Assisi a Cerqueto, *Augusta Perusia*, anno III (1908), pp. 48-51.

TIZIANO. — Riese H. Ueber Tizians sogenannte Himmlische und Irdische Liebe, *Kunstchronik*, 31 gennaio 1908, pp. 229-236.

TORRICELLI GIUSEPPE ANTONIO. — Brunori D. Giuseppe Antonio Torricelli da Fiesole (1659-1719), lavorante in pietre dure, nell'*Illustratore Fiorentino*, 1909, pagine 71-77.

TORRIGIANI PIETRO. — Fabriczy von C. Neues über P. T., *Repertorium*, 1908, pp. 296-297.

UCCELLO PAOLO. — Mazzoni G. Un epigramma per un dipinto di Paolo Uccello, *Vita d'Arte*, gennaio 1908, pp. 37-38.

URBINO. — Scatassa Er. Vasai di Urbino o che vi lavorarono, *Arte e Storia*, novembre 1908, pp. 168-169.

VASARI GIORGIO. — Vasari on Technique, being the Introduction to the three Arts of Design, translated into English by L. S. Maclehose with Jntroduction and Notes by G. Baldwin Brown, London, Dent, 1907, pp. 328.

VASARI GIORGIO. — Mély de Fr. Les artistes français et flamands dans Vasari, *Chronique des Arts*, 22 février 1908, pp. 64-67.

— Durand-Gréville E. Vasari et les flamands, *ibidem*, 7 mars 1908, p. 86.

VERSILIA. — Aru Carlo. Scultori della Versilia (Lorenzo e Stagio Stagi da Pietrasanta), *l' Arte*, 1909, pp. 269-287.

— Aru Carlo, Gli scultori della Versilia, *Bottettino d'Arte del Ministero*, 1908, pp. 281-297.

Direttore-responsabile : Dott. GIOVANNI POGGI.

Firenze, 1909. — Stabilimento Tipografico Aldino, Via Folco Portinari, 3.

Domenico Puligo. — Ritratto di Piero Carnesecchi.
(Firenze, R. Galleria Uffizi).

Di alcuni ritratti del Puligo

Il Vasari (*Ragionamenti,* ed. Milanesi, vol. VII, p. 167) accompagnando Cosimo I in giro per le sale di Palazzo Vecchio, da lui recentemente decorate, giunto nella sala di Clemente VII, al Duca di Firenze, che non riconosceva tra i ritratti che attorniano quel Papa, nella scena dell' impartizione della berretta cardinalizia a Ippolito de' Medici, un giovinetto in prima linea, risponde: « è messer Piero Carnesecchi segretario già di Clemente, che allora fu ritratto quando era giovinetto, ed io dal ritratto l' ho messo in opera ».

Non è nostro compito di analizzare con quale occhio il Granduca dovesse rimirare costantemente le sembianze di quell' infelice amico, seguace delle dottrine Valdesiane, da lui due volte salvato dall' Inquisizione e da ultimo sacrificato all' intransigenza di Pio V, che lo fece decapitare e bruciare come eretico il 3 ottobre 1567. Altre vittime della propria ambizione e della propria violenza poteva vedere effigiate intorno a sè; ma nessuna doveva altrettanto rimordergli la coscienza quanto l' immagine di quell' uomo dolce e nobile la cui immolazione gli valse la corona granducale.

Quaranta anni, prima, nel 1527, quando, fuggendo il sacco di Roma dove si trovava al servizio del cardinale Bibbiena

cognato della propria madre, Pietro Carnesecchi si fermò a Firenze presso i suoi, aveva 18 anni e certamente in tale occasione Domenico Puligo ne fece quel ritratto, che il Vasari copiò. Esso si conserva agli Uffizi (n. 1169), esposto fino a poco tempo fa col nome di Andrea del Sarto, ed è una delle ultime opere del Puligo che appunto in quell'anno morì. Il Vasari (*Vite,* ed. cit., vol. IV, p. 465) così scrive: « Fra molti ritratti che Domenico fece di naturale, che tutti sono belli e molto somigliano, quello è bellissimo che fece di Monsignore, messer Piero Carnesecchi, allora bellissimo giovinetto ».[1] E bellissimo pare che fosse effettivamente, sebbene molto gracile e di apparenza femminile (cfr. Agostini, *Pietro Carnesecchi,* Firenze 1899), come si vede anche in questo ritratto, forse più meritevole d'elogio per il carattere psicologico ivi espresso, che non per perfezione di fattura, al confronto di altri, che di lui si conservano.

Fra questi forse il più bello è un altro ritratto di giovane, che si ammira nella Galleria Pitti col n. 184 pure sotto il nome di Andrea del Sarto e che ha tutti i caratteri di stile del Puligo. Questi si distingue facilmente dal suo amico e maestro per il modo particolare di sfumare le carni in un tono roseo grigiastro, pel piegheggiare uniforme e per le forme delle mani più pesanti e incerte. L'espressione schietta e vivace di Andrea, acquista nel suo imitatore un non so che di vago e di mesto, che nelle singole figure esercita un certo fascino, ma nelle composizioni numerose genera noia; e dietro quelle morbide velature, si ritrova spesso una timidezza rigida, ancora quattrocentesca.

---

[1] Il riconoscimento per opera mia del ritratto di Pietro Carnesecchi avvenne nei primi dell'anno 1909 e furono allora subito posti al ritratto degli Uffizi i nomi del Puligo e del Carnesecchi. Indipendentemente da questo fatto il sig. Emil Schaefer nei *Monatshefte für Kunstwissenschaft* (1909, heft 9, pp. 405-412) è giunto alle medesime conclusioni relativamente ai ritratti del Carnesecchi degli Uffizi e di Pitti conservando però a quest'ultimo l'attribuzione ad Andrea del Sarto.

Domenico Puligo. — Ritratto di Piero Carnesecchi.

(Firenze, R. Galleria Pitti).

DOMENICO PULIGO. — RITRATTO VIRILE.
(Panshanger [Hertford], raccolta Cooper).

(*Fot. Braun*).

Le numerose Madonne che del Puligo si veggono nella Galleria Pitti, meglio di ogni ragionamento possono, confrontate col ritratto in questione, dimostrare la giustezza di questa attribuzione. Non sappiamo per certo chi esso rappresenti, ma l' abito ecclesiastico e la grande somiglianza di tratto e di espressione col ritratto degli Uffizi inducono a credere essere anche questo un ritratto di Pietro Carnesecchi; nel qual caso, adattandovisi assai meglio le parole surriferite del Vasari, si potrebbe anche supporre che lo storiografo abbia inteso lodare questo, pure essendosi servito dell' altro.

Una serie di ritratti di Domenico Puligo, tutti sotto il nome di Andrea del Sarto, si ammira nella meravigliosa raccolta Cooper a Pansanger tra i capolavori di Raffaello, di Fra Bartolommeo e di Rembrandt.

Uno di essi anzi passa per l' autoritratto di Andrea; ma per l' appunto tiene in mano la prova che fu dipinto da Domenico, essendochè nel foglio sul quale sta scrivendo si legge, attraverso le alterazioni: « *8 dicembre — Mastro Domenico assai mi chiamo sodisfatto verso di voi avendo.... strato propinquo ingegno per dimostrarmi qual proprio.... sono.... tanto.... obrigato 1523.... Andr....* ». Ciò che significa che un tale Andrea ringrazia un tal Domenico di avergli fatto quel ritratto. Le forme e le sfumature caratteristiche del Puligo confermano trattarsi di un' opera sua e da lui in quel modo firmata. Quanto all' effigiato non si può supporre che sia Andrea del Sarto, il quale in quell' anno aveva 35 anni, poichè si tratta di un giovane non più che ventenne.

Un secondo ritratto ci presenta una giovane donna vestita di rosso con libri di musica e il canzoniere del Petrarca. Lungo il parapetto corre la scritta: « *Tu Dea tu presens nostro succurre labori* » — e in alto su un capitello « *meliora latent* ». In esso si riconoscono chiaramente tutti i caratteri di stile e di espressione del Puligo, anche nel paese sfumato e un po' torbido. Potrebbe corrispondere al ritratto che il Vasari racconta aver egli fatto della Barbara Fiorentina: « Ritrasse anco in un quadro la Barbara Fiorentina, in quel

tempo famosa bellissima cortigiana, e molto amata da molti, non meno che per la bellezza, per le sue buone creanze e particolarmente per essere bonissima musica e cantare divinamente ».

Il Borghini nel *Riposo* ne parla presso a poco nella stessa guisa aggiungendo: « il qual ritratto ha oggi Giovambattista Deti: e perchè *avera in mano una parte di musica,* per soddisfacimento d' una sua donna, che il tiene in camera, gliela ha fatta levare, e in quel cambio farli le insegne di Santa Lucia ». Se fosse realmente desso, in una palese, e forse soverchia, ripulitura, gli attributi sostituitivi sarebber spariti per dar luogo a quelli della cantatrice, ma non è possibile affermarlo, non sapendosi per quali vicende questo ritratto possa esser passato fino al tempo in cui divenne proprietà di Lord Cooper.

Il terzo ritratto è forse il più bello di tutti per la prontezza della mossa e l' espressione di vita che ne emana. Nel catalogo della Galleria si chiama « il Pastore di S. Marco », forse a cagione del cappello più da campagnolo che da cittadino, ma non potrei indicare in forza di qual tradizione esso debba avere una qualsiasi relazione col convento di S. Marco, non facendosene menzione nè nella vita di Andrea del Sarto, nè in quella del Puligo. Accanto ai sunnominati dipinti si riconosce chiaramente che anche questo è d' una medesima mano, ma eseguito forse con maggior perfezione. Nel palazzo Ricasoli in Firenze se ne vede un' antica ripetizione o copia.

Finalmente un quarto ritratto tagliato in forma d' ovale presenta poco più che la testa d' un giovane vestito di nero con berretto nero, e passa di nuovo per l' autoritratto di Andrea del Sarto, mentre rivela evidentemente esso pure la maniera del sullodato imitatore.

CARLO GAMBA.

DOMENICO PULIGO. — RITRATTO DELLA BARBARA FIORENTINA.
(Panshanger [Hertford], Raccolta Cooper).

(*Fot. Braun*).

Il ritratto leonardesco di Ginevra Benci

Giorgio Vasari nella vita di Leonardo da Vinci dice che il divino artista « ritrasse la Ginevra d' Amerigo Benci, cosa bellissima » ; ed in quella di Domenico Ghirlandaio afferma che nella storia della cappella maggiore di S. Maria Novella rappresentante la visita della Madonna a S. Elisabetta « sono « molte donne che l' accompagnano con portature di quei « tempi [cioè abbigliamenti dell' epoca del pittore] e fra loro « fu ritratta la Ginevra de' Benci, allora bellissima fanciulla ».

Al Vasari si è creduto ciecamente fin quasi ai giorni nostri, ed avendolo ricopiato senza sospetto quanti hanno trattato delle cose artistiche di Firenze, la bellezza della Benci è venuta a noi intatta e radiosa. Ma la critica storica, severa e inesorabile come la giustizia, e spesso tagliente come una spada, dopo avere ben frugato negli archivj ha distrutto od almeno cercato distruggere secondo il poter suo, la leggenda gentile.

Infatti l' egregio e valente Enrico Ridolfi, rapitoci qualche mese fa dalla morte, in due suoi scritti molto accurati, pubblicato il primo nel 1890 nell' *Archivio storico italiano* col titolo « Giovanna Tornabuoni e Ginevra de' Benci nel coro « di S. Maria Novella in Firenze », e il secondo nel 1892

nell' *Archivio storico dell' Arte* col titolo « Di alcuni ritratti « delle Gallerie fiorentine », credette provare (e lo fece in piena buona fede) che Ginevra Benci, sposata a Luigi di Bernardo Niccolini nel 1473, morì nell' anno stesso e che perciò non potè essere effigiata nè da Leonardo nè dal Ghirlandaio, i quali dipinsero parecchi anni dopo. E realmente nelle due serie de' libri di morti conservate nel nostro Archivio di Stato, la serie dei Medici e Speziali e quella della Grascia, in data 17 agosto 1473 trovasi che la *donna,* ossia moglie, di Luigi Niccolini fu sepolta in S. Croce, dove i Niccolini, appartenenti al gonfalone *Ruote,* avevano la tomba. Luigi Passerini vide questi libri ed asserì nella sua genealogia de' Niccolini che la morta era senza dubbio Ginevra Benci, rapita allo sposo da un crudele destino poco dopo le nozze. Il Ridolfi non fidandosi volle per sua sicurezza fare nuove indagini e si persuase che il Passerini aveva proprio ragione, e che non era caduto in uno de' suoi frequenti errori. Io invece posso, e ne son lieto, dimostrare che il Passerini e il Ridolfi sono stati tratti in inganno dalla prefata dichiarazione di morte; e si vedrà quanta importanza può avere per la storia dell'Arte la mia correzione.

La moglie del Niccolini sepolta nell' agosto del 1473 in S. Croce non era Ginevra de' Benci, che egli sposò ai 15 del successivo gennaio, ma con certezza un' altra donna cui erasi unito in prime nozze, rimasta poi assolutamente ignota agli eruditi ed ai genealogisti per non averne essi trovato il minimo cenno. La Benci, come vedremo, visse col suo consorte non solo fino all' agosto del 1490 ma probabilmente ancora più. Che non esista memoria alcuna della suddetta prima moglie, essendo riuscite infruttuose anche le mie ricerche, non è strano e si può spiegare molto semplicemente. Manca una serie completa di atti antichi di matrimonio ed è una necessità per gli studiosi servirsi soltanto di quello che molto sparsamente e confusamente è rimasto: ora si pensi che la mancanza di una carta sola, strappata o dispersa, spiegherebbe a sufficienza una lacuna come quella che ho potuto co-

statare. Il campione catastale del 1470 del gonfalone *Ruote* c' informa che allora il Niccolini, stando in casa del padre, era sempre celibe; è quindi certo che la prima moglie la prese dopo il '70 e che essa con lui visse due anni appena.

***

Ed ora procediamo, con ordine cronologico, in compagnia della risuscitata Ginevra. Il connubio fra essa quindicenne, fiore di grazia vereconda, e Luigi Niccolini più che trentenne fu celebrato il 15 gennaio 1473 *stile fiorentino,* dopo soli cinque mesi di vedovanza dello sposo. Ciò non deve recar sorpresa perchè allora, più che adesso, vedere un vedovo, specialmente se in giovane età, passare molto presto a nuove nozze era cosa frequente, sulla quale nessuno faceva commenti; ed accadeva per buone e giuste ragioni, e non per ardore carnale nè per mancanza d' affettuoso rispetto alla memoria della defunta compagna. Così Luigi volle o dovette riammogliarsi perchè bisognoso di una famiglia, dopo la morte del padre: non gli piacque, non trovò conveniente vivere solo ed abbandonato senza chi si prendesse cura premurosa e costante del reggimento domestico.

Quel giorno dunque del malinconico gennaio, in Firenze nel popolo di S. Iacopo tra' fossi ed in casa de' figliuoli di Giovanni Benci, presenti due testimoni oltre i congiunti, « domina Ginevra filia olim Amerigi Iohannis de Bencis de « Florentia ex parte una et Loysius olim Bernardi Lapi de « Niccholinis ex parte alia mutuo consensu, per verba de presenti et per anuli dationem et receptionem, matrimonium « inter se legitime contraxerunt ». Trascrivo testualmente queste parole dal protocollo di ser Simone Grazzini da Staggia, che fu il notaro stipulante. E mi piace ricordare che da quella casa medesima erasi dieci anni prima mosso Bartolommeo Benci co' suoi compagni ed amici per fare in onore della leggiadra Marietta degli Strozzi, da lui amata ardente-

mente, la signorile e fastosa *armeggeria* ammirata e descritta dai contemporanei; e che nel 1468 un altro Bartolommeo, lo Scala, divenuto poi illustre nelle lettere e nella politica, vi avea sposato la Maddalena dell' anzidetto ricco e stimato mercante Giovanni Benci, gentilissima e virtuosa fanciulla.

Fino al 1480 null' altro sappiamo. È di nuovo un campione catastale, che ci dà notizia del Niccolini e della Benci, cioè il campione delle *Ruote* successivo a quello citato sopra, e la notizia è inattesa e preziosa. Il Niccolini abita nella casa, che possiede in comune coi fratelli, posta nel popolo di San Procolo (presso la Badia fiorentina) sul canto dei Bastari: ha poca e modesta *masserizia,* e tiene una sola fante perchè non può far da sè e la sua Ginevra è malata. Questa penosa ristrettezza finanziaria si spiega col fatto che Luigi, non ostante la buona volontà, è poco fortunato nel suo « esercizio e mestiero d' arte di lana » insieme coi fratelli suddetti. Il traffico va poco bene, scarsi sono i guadagni e molte le spese, tanto da strappare al Niccolini la malinconica confessione: « Possiamo dire d' avere più debito che mobile ». E per giunta, non venendo le disgrazie mai sole, la Ginevra, assai delicata ed anche avvezza a comodità maggiori, da un pezzo è sofferente, langue ed una nube tetra offusca lo splendore della sua bellezza. Nella denunzia agli Officiali del Catasto il marito, rattristatone per l' affetto che le porta e impensierito per la necessità del medico e di quanto occorre in medicine ed altro, così ne parla: « Ginevra mia donna, la quale è inferma ed è « stata assai tempo, ed è in mano de' medici, d' età d' anni 21 ». Povera Ginevra! Fra le pareti della casa angusta e male arredata, senza gli agi che avrebbe desiderato, colla compagnia poco piacevole d' una serva rozza, costretta inoltre ad ascoltare le frequenti querimonie del marito per tanto disordine e tanto dispendio, deve aver passato de' ben tristi momenti e molto spesso lacrime sconsolate devono aver bagnato il suo pallido viso: nel silenzio pregava certamente con fede sincera e attendeva aiuto dal cielo.

***

Così ella seppe rassegnarsi sperando, ed a poco a poco si riebbe, guarì, tutta riacquistò la sua leggiadria, vide giorni migliori. È una curiosissima lettera, a lei indirizzata nel 1490, che ce la mostra assai diversa da quello che era dieci anni avanti, sebbene non si trovasse più nel primo fiore della giovinezza. Questa lettera, per noi interessante in sommo grado, la inviò da Roma nell' agosto di detto anno « a madonna Genevra donna di Luysio Niccolini » un ignoto G. sonator di viola, probabilmente veneziano, che in Firenze l' avea ben conosciuta e stimata per le sue rare qualità e che alla « ca' Bencia » era molto devoto ed affezionato. Trovasi, per caso, a carte 106 della filza LXXX del carteggio della famiglia Medici nell' epoca anteriore al principato, esistente nell' Archivio fiorentino: è credibile che vi sia perchè consegnata o donata dalla Benci stessa o dal marito a qualche personaggio mediceo come documento importante per le contenutevi notizie.

Il sonatore narra di essersi trovato ad una geniale conversazione di poche nobilissime dame raccolte in una *ombrosa loggia,* prime fra esse Teodorina Cibo, figliuola del regnante pontefice Innocenzo VIII e moglie di Gherardo Usodimare genovese dimorante in Roma, e la principessa di Bisignano. Cadde il discorso su quello che più rende la donna degna di essere amata, e dopo vivace discussione si concluse che la gentilezza e la generosità sono le prerogative migliori e più adatte ad ispirare amor vero e durevole negli uomini. Si venne poi a parlare delle donne di varie città d' Italia e specialmente delle fiorentine, tanto più che parecchie di queste abitavano allora a Roma, cominciando da Maddalena del magnifico Lorenzo de' Medici moglie da due anni circa di Francesco Cibo fratello della prefata Teodorina, e frutto com' essa dell' ardente passione giovanile di papa Innocenzo per una gentil donna napoletana, che pagò colla vita, dicesi per volontà dei congiunti, la sua colpa d' amore. Il nostro sonatore, che da

Firenze veniva e ben conosceva la città ed era stato intimo della società più colta ed eletta, prese tosto a lodare con entusiasmo « e li costumi e le forme e li habiti e le gentilezze e « le honestati e le parole accortissime, che fra le donne tosche « regnano », e portò ad esempio Ginevra Benci moglie di Luigi Niccolini e le due fedeli *sequaci* di lei, cioè le sue sorelle Lucrezia e Tita Benci, la prima maritatasi a Francesco Scali nel 1488.

Quelle romane, che al bel parlatore con molto interesse porgevano attenzione, dei pregi e delle virtù di Ginevra « ri- « masero innamorate e castamente prese » ; e furono ben contente della promessa fatta loro dal giovane di una certa *sestina* composta, parrebbe, dalla Ginevra. Io però inclino a credere che fosse invece a lei dedicata, o da lei preferita o copiata per diletto, oppure che il sonatore, per esaltare la donna e darle fama, le attribuisse una canzone in voga allora nei ritrovi e nelle veglie della Firenze di Lorenzo il Magnifico ed appartenente alle *sestine,* quei componimenti lirici d' origine provenzale così chiamati perchè quasi sempre in sei stanze. Egli aveva lasciato la copia della *sestina* in una villa a Castello presso Firenze (forse l' amena villa che fu dei Medici), ma si sarebbe dato tutta la premura di farsela mandare da Ginevra per consegnarla alle romane : la *sestina* cominciava « Chieggio merzede e sono alpestro tigre ». Mi preme ripetere, con buona pace del maestro di viola, di non potere ammettere che Ginevra fosse alunna delle Muse ; solo è certo che alla bellezza essa per dono di natura univa uno spiritoso ingegno ed una sufficiente coltura. Lo provano quel suo dilettarsi di musica e di poesia, quella sua intimità cogli artisti, le lodi che a lei si davano di femminile perfezione.

Nella lettera il sonatore si lagna garbatamente di non ricevere notizie nè scritti da madonna Ginevra. Eppure questa gliene aveva dato assicurazione quando lo pregò ed incaricò di spedirle da Roma certe madreperle, una corona d' ambre intagliate, ed alcuni agnusdei. Ma torna subito a protestarsi obbligato e riconoscente alle famiglie Benci e Niccolini, di-

chiarando che non sarà mai pigro agli ordini o desiderî della sua benigna signora: alla quale narra intanto festeggiamenti sontuosi fatti in Roma, specialmente per la solennità di San Giovanni patrono glorioso della città del giglio, e si compiace notare che le fiorentine intervenute ai medesimi furono molto ammirate e trionfarono. Aggiunge notizie politiche e di cronaca romana, e dicendosi ben visto e favorito da gentildonne e cardinali (prova non dubbia che ne apprezzavano il merito), riferisce di avere avuto l' onore di sonare la viola anche davanti al papa. Del recente parto di Lucrezia Benci Scali rallegrasi, mentre ciò gli offre motivo di rammaricarsi con raffinato garbo cortigianesco che Ginevra (la quale realmente fu sterile) non si compiaccia « a noi mortali stirpe concedere ». E prega essere raccomandato all' altra sorella Tita Benci, non che al marito ed ai congiunti di Ginevra; se questa entrerà qualche volta nello *scriptoio,* si degni scrivere e porgere avviso delle sue « operationi e successi degni di relatione » ed egli ne sarà sommamente lieto. Chiude con pochi versi di qualche canzone o frottola, invero assai oscuri e senza legame alcuno col contenuto della lettera, ma che per Ginevra potevano avere un significato e forse richiamarle alla memoria graditi passatempi negli orti fiorentini e canti piacevoli accompagnati dalle armonie della viola.

***

Riassunta così la lettera del sonatore, che giudico opportuno pubblicare con fedeltà al testo, ritorno al mio argomento ed esporrò francamente quello che penso. Essendo chiarissimo che Ginevra Benci viveva nell' agosto del 1490, cadono tutte le affermazioni fondate sulla sua morte precoce; e nulla ci vieta più di credere che Leonardo da Vinci, prima della sua partenza per Milano nel 1483, a lei, non fanciulla come fu scritto ma a parer mio giovanissima donna, facesse il ritratto destinato a suscitar poi tante controversie e discussioni. E, pen-

sandoci bene, sarebbe assurdo ritenere che il Vasari sognasse o per semplice capriccio inventasse questa insigne opera leonardesca: ciò, non essendo giustificabile o scusabile in modo alcuno, gli farebbe troppo torto. Ma ben altro dobbiamo osservare e valutare.

Cornelio De Fabriczy erudito diligentissimo, pubblicò nel 1891 e nel 1893, nell' *Archivio storico italiano*, quel *Libro* di Antonio Billi raccoglitore e compilatore cinquecentista e quel *Codice* dell' Anonimo Gaddiano, l' uno e l' altro della Biblioteca Nazionale di Firenze, che offrono un materiale storico di sommo pregio e sono le fonti più antiche e sincere per la biografia degli artisti fiorentini del Quattrocento. Il Vasari conobbe e studiò certamente i due manoscritti e ne trasse il buono. Ora sappiamo che il libro del Billi fu messo insieme dopo il 1516 e prima del 1530, epoca vicinissima a Leonardo, quando perciò non potevano ignorarsi le sue opere di pittura; e che il codice Gaddiano è da ritenersi composto fra il 1542 e il '48 ed ispirato e derivato dal precedente. Nel libro del Billi pertanto si legge che Leonardo « ritrasse la Ginevra di « Amerigho Benci, tanto bene finita che ella propria non era « altrimenti », e dal codice Gaddiano abbiamo che il sublime artefice « ritrasse in Firenze dal naturale la Ginevra d' Ame- « righo Benci, la quale tanto bene finì, che non il ritratto ma « la propria Ginevra pareva ».

Ingiusto dunque sarebbe chi incolpasse il Vasari, e non potrà più negarsi l' esistenza del ritratto, pure ammettendo che farne la storia precisa è difficile. Il Vasari, se non erro, è invece caduto in qualche involontaria inesattezza, come quella di scrivere che Leonardo ritrasse Ginevra fanciulla, cosa non asserita dal libro Billi nè dal codice Gaddiano, e come l' altra di farla dipinta dal Ghirlandaio in Santa Maria Novella. Ciò sarebbe stato possibile, perchè il Ghirlandaio affrescò lo stupendo coro colle sue mirabili storie fra il 1486 e il '90, ma non è affatto probabile, se non vogliamo supporre o meglio fantasticare che il pittore nella grandiosa opera credesse opportuno rendere omaggio ad una soave ed

ammirata bellezza fiorentina, collocando la Benci fra le donne dei Tornabuoni, che su quelle pareti, glorificazione della illustre famiglia, fece immortali. Noto per amore della verità che Giovanna degli Albizzi moglie di Lorenzo Tornabuoni è proprio rappresentata dalla figura nella quale alcuni, con leggerezza frettolosa, riconobbero Ginevra.

***

Ma il ritratto ci richiama senza indugio, e desta in noi vivissimo desiderio di sapere quale sarebbe in proposito la supposizione più accettabile, visto che la certezza manca pur troppo. È stato creduto, non senza le immancabili opinioni in contrario, che il dipinto famoso della Galleria de' Pitti chiamato *la Monaca* sia la effigie della Benci: chiamar però *la Monaca* quella donna bellissima, nuda il petto fiorente e le spalle, pel semplice fatto che dietro si scorge in lontananza una fabbrica con un loggiato, che sembra un convento, è stato, si avverta, capriccioso arbitrio. Altri infatti, dalla veste che porta nera e bianca propria delle vedove, avrebbero preferito chiamarla addirittura *la Vedova;* ma io non so persuadermi che allora le vedove, alle quali la più rigida modestia era consigliata dallo stato in cui si trovavano e dalla loro vita di ritiratezza, fossero così audaci e spregiudicate da far pompa di formose nudità, come in questo ritratto, quasi offrendosi con desiderio inverecondo ad un nuovo marito. Quindi non monaca nè vedova, e se mai meglio vedova in cerca di seconde nozze, ma piuttosto una gentildonna, tra la giovinezza e la incipiente maturità, in abito matronale; le matrone, penso, potevano benissimo usar panni neri e bianchi o in occasione di domestico lutto o per altri motivi. La nudità poi delle spalle e del petto non era cosa strana e rara, perchè osservasi anche in consimili ritratti donneschi dell' epoca. La gentildonna, se non è Ginevra, a tutti sembra facilmente degnissima di starle al fianco; essa medita forse su quanto ha letto

nel piccolo libro di preghiere che tiene in mano semichiuso, e volge la mente al cielo, ma guardandola ci vien fatto di pensare che un codicetto di rime d'amore meglio converrebbe alla sua bellezza.

Il dipinto, che esperti critici negano a Leonardo non riuscendo però a mettersi d' accordo sopra l' autore, rimase nascosto e ignorato per circa tre secoli. Tornò in luce nel 1819, e ne fece acquisto molto volentieri il granduca Ferdinando III per consiglio di persone pratiche delle cose dell' arte, che dopo accurato e minuto esame lo giudicarono opera di Leonardo. Fra queste persone debbo ricordare Giovanni degli Alessandri, presidente allora e riformatore della nostra Accademia di belle arti e direttore della regia Galleria, l' occhio del quale di rado ingannavasi. Non è vero che il granduca comprasse il quadro della famiglia Niccolini, come qualcuno ha detto ; sarebbe stata una buona prova che la gentildonna è proprio Ginevra Benci nei Niccolini. Invece lo comprò da Felice Cartoni negoziante di quadri e di oggetti antichi, non fiorentino nè dimorante in Firenze, perchè alloggiava nella locanda Fontana. Costui, non lo nego, poteva benissimo averlo scovato in casa Niccolini, ma non lo sappiamo : certo, allora più che adesso, senza considerazione ed anche senza bisogno si davano per poco ed alla cieca cose belle e preziose, come se fossero un ingombro molesto, per accogliere mobili ed arredi imposti dalla moda dominante. Il Cartoni dunque, agli 8 novembre 1819, per conclusione delle corse trattative accettava con sua lettera l' offerta del granduca di millecento zecchini d' argento, e cedeva il quadro dicendo : « tanto più che « io, come italiano, amo che simmile opera non sorta dal- « l' Italia, conoscendo quanto sia raro simmile autore ». Nello stesso giorno la Segreteria di Corte avvisava il direttore dei conti che il granduca aveva comprato dal negoziante Cartoni « un quadro di Leonardo da Vinci, rappresentante un ritratto « di donna in mezza figura, conosciuto detto quadro sotto il « nome *la Monaca di Leonardo* », e gli dava ordine di pagare il convenuto prezzo. Intanto avevasi cura che il primo *guar-*

Domenico Puligo. — Ritratto virile detto del Pastore di San Marco.

(Panshanger [Hertford]. Raccolta Cooper).

(*Fot. Braun*).

Ritratto muliebre già presunto di Ginevra de' Benci
e attribuito a Leonardo da Vinci.

(Firenze, R. Galleria Pitti).

(*Fot. Alinari*).

daroba descrivesse con diligenza nell' inventario del palazzo Pitti « detto prezioso mobile » destinato da Sua Altezza per una delle stanze del quartiere di Pietro da Cortona. Al pagamento del prezzo si riferisce anche una lettera del successivo 9 novembre, indirizzata dal prelodato Giovanni degli Alessandri al maggiordomo maggiore di Corte principe Giuseppe Rospigliosi. Una cosa non so spiegarmi, ed è che il quadro portasse il nome di *Monaca* di Leonardo : tutto fa credere che quando venne in possesso del Cartoni fosse incognito anche ai cultori ed amatori dell' arte, e perciò non poteva, mi pare, aver quel nome. Forse fu così battezzato dal Cartoni o da altri per dargli maggior credito e renderne più facile e lucrosa la vendita.

Giova avvertire che in seguito fortunato possessore dell' autentico ritratto della Benci si vantò di essere Giovanni Rosini, non curandosi affatto della *Monaca :* ne parla nella sua *Storia della pittura,* ma s' ingannava e quel suo quadro aveva relativamente un valore mediocre. Dopo la morte del Rosini fu comprato dall' antiquario Luigi Carrand, che lo collocò nella propria collezione: (ora nel R. Museo Nazionale).

***

Ed eccomi all' ultima parte di questo mio studio, del quale mi auguro che possano giovarsi con profitto quanti amano le ricerche leonardesche e desiderano la maggior luce su tutto ciò che riguarda il grandissimo artista.

Ammirasi a Vienna nella galleria del principe Lichtenstein un quadro, che rappresenta una mezza figura di donna soavemente bella : ed in questo Guglielmo Bode e qualche altro valente non dubitano riconoscere per serie ragioni il ritratto vero della Ginevra Benci dovuto al pennello di Leonardo. Da uno scritto del Bode tolgo la notizia, che per fortuna non mi è sfuggita. Il quadro, se ben si osserva, deve essere stato scorciato nella parte inferiore, e si potrebbe supporre che ivi

si vedessero in origine le mani della giovane donna. Di tale ritratto asserisce il Bode che a lui e ad altri fu mostrata in Firenze, in casa Pucci, una copia antica intera, copia libera ossia con variazioni, degna per più rispetti di considerazione e di studio. È per altro evidente che il quadro di casa Pucci rappresenta una donna niente affatto simile a quella della galleria Lichtenstein, e bisogna dire che se ne dette troppo arrischiato giudizio. Qualcuno vorrebbe credere che il quadro Pucci sia copia dell' originale Ginevra vinciana, tanto più che in grossi caratteri, del secolo XVI a quanto pare, porta le parole *Ginevra d' Amerigo Benci*. Basti avere accennato anche tutto questo, ma simili affermazioni esigono prove non dubbie e trovarle è cosa ardua.

Non deve trascurarsi un fatto notevolissimo, assai valido a risolvere in favore del quadro Lichtenstein la lunga controversia: così pensano il Warburg ed il Bode ben competenti. Dietro alla figura femminile del ritratto di proprietà Lichtenstein si vede un cespuglio di ginepro, ed a tergo del quadro, su fondo color porfido, è dipinto un ramoscello pure di ginepro in mezzo a due altri, uno di lauro ed uno di palma; un nastro li unisce, recando il motto *Virtutem forma decorat*. Non è tutto ciò uno speciale accenno grazioso al nome della virtuosa e bella persona rappresentata? Si consideri che simili allusioni simboliche erano in voga nel Quattrocento, e poeti ed artisti le immaginavano e se ne compiacevano. Eppure ciò non basta a darci la tanto desiderata certezza. Non è mancato nè manca (e si poteva prevederlo) chi nega essere il ritratto viennese opera di Leonardo, chi vuole attribuirlo ad un altro autore. Penso che la certezza, come una ninfa capricciosa e paurosa, seguiterà per un pezzo e forse per sempre a sfuggire alle insidie erudite.

Mi piace adesso finire facendo una costatazione, che può sembrare bizzarra ma è molto naturale. Le due bellissime fiorentine Ginevra Benci Niccolini e Lisa Gherardini Del Giocondo, che gli occhi di Leonardo videro vive e il suo divino pennello ebbe potenza di serbar come vive ai posteri, non

Ritratto muliebre, presunto di Ginevra dei Benci.
(Vienna, collezione Liechtenstein).

(*Fot. Hanfstängl*).

furono in effigie fortunate ugualmente. Ginevra si duole con amarezza di tanta incredulità e di tanti dubbi a proposito del suo ritratto, che nessuno sa scoprire, nessuno sa riconoscere: Lisa, sebbene non lieta di vedersi esule dalla patria, sorride vittoriosa fra le magnificenze del Louvre.

Firenze.

CARLO CARNESECCHI.

Magnifica patrona, s. m.^{lle} [1] il vostro G. vi manda.

Stasera levandomi da tavola m'è venuto uno fervore di scrivere. Sono stato in grande piacere e voluptà, el modo vi dirò. La figlola pontificia madonna Theodorina e madonna la principessa dello stato di Bissignano et io, benchè indebito, soli ci trovammo ad una tavola in una ombrosa loggia, dove ragionando di più varie cose incorremmo in quello che fa amare una donna. Si disse più fra noi ragioni, ma la miglior sententia parve la gentileza e generosità bella et amabile donna rendessi. Si venne a varie patrie, poi si discese alla città fiorentina, dove amme tocchò parlare; alle quale narrai e li costumi e le forme e li habiti elle gentilezze elle honestati e le parole accortissime che fra le donne tosche regnano. E per mio obiecto et exemplo posi Vostra Magnificentia colle due vostre sequaci, e quello dissi e con tale affectione che ciascuna di queste signore di vostra laude rimasero innamorate e castamente prese; dove si diliberò vedere di vostre parole. Per la qual cosa, se amme non volete satisfare, satisfate a simili donne che in verità di gentilezze si nutrischono. Mandatimi quella sextina, della quale la copia mi rimase a Castello, della quale il principio è « Chieggio merzede e sono alpestro tygre ». E questo sia il primo presente che a me exule di cotesta patria facciate. Ogni giorno me lo ricorda Sua Signoria.

Io sto bene, benchè tema, chè veggio gran copia di malatie: pure riguardomi con prudentia di quello ch' io posso, donde spero haver da Dio gratia di sanità, e così di voi lietamente spero. Non posso non dolermi veggendo in Vostra Magnificentia tanto silentio: bene cognosco non meritare vostre lettere, niente di meno persuadevomi vostra benignità, non la mia immerita gratia, me ne facessi

[1] Sarebbe troppo ardito leggere *saluti mille?*

degno. Di tale opinione benchè vana mi pascevo. Vostra Magnificentia m' impose nella partita mia che vi dovessi con lettere spesso visitare ; scrivo credendo esservi grato, che se altramente succedere mie lettere sapessi dalla impresa mi terrei.

Delle madreperle so m' incolparete, ma con gran torto, imperochè mai ce usai se non diligentia. Prima le mandai per lo Tornabono, dapoi altretante con una corona più d' ambre intaglate per messer Pier Antonio, al quale nulla più glene parlavo credendo me havessi satisfacto. Poi non longho è chel mi disse non li havere mandati [1] per non havere expedita non so che bolla della vostra madonna Lucretia, della quale cosa messer Carlo nostro mi disse più appieno advisarmene e sempre è stato immemore di me : ma per mia parte lone disgratiate *sic*, [2] chè così o meglo [3] lo potevo io servire. Non dico di messer Pier Antonio, che è l' anima mia e partigiano di casa vostra. Non sono anchora di si pocho prezzo che in qualche cosa la ca' Bencia non mi possa adoperare ; ma non volendo adoperarmi, mi dà cagione che a pocho a pocho la mia fede, inverso quella sincerissima, manchi, la qual cosa Iddio prohibisca. Alfine me ha decto esso messer Pier Antonio haverveli *sic*. [4] Li agnusdei non li ho dati, perchè mi ha decto voler portarli in persona. Madonna Ginevra, non sono pigro a' vostri comandamenti, e se la corte fussi così munificente e liberale come già è stà [5] e merita essere, dimostrerevi l' animosità mia. Ma più è salutifero il tacere che alle parole non corrispondere : in animo posto ho corrispondere, d' oblígho uscire non credo io mai.

Il San Giovanni quà fu bellissimo : fucci il palio di brocchato, spiritelli, giuganti e giugantesse, la girandola bellissima, e fu la rapina di Plutone con Proserpina. Nè ancho ci manchò il carro de' matti, dove era un par d' organi che sonando e' mantici iscambio del suono rispondeva un sacco di porchette. Poi ci fu la festa di Sancto Eustachio e molte cose che sono al dirlo rincrescevoli. Tutte le nostre fiorentine triomphavano, e madonna Theodorina stette in casa la papessa [6] la sera, ma il giorno in casa Francesco della Casa, e di lì vedevamo la festa.

---

[1] Dovrebbe dire *le havere mandate*, perchè si tratta delle madreperle.

[2] Credo disgraziate le madreperle.

[3] Piuttosto *così e non meglio*.

[4] Leggasi *havervele* e manca *mandate*.

[5] Stata.

[6] Forse Maddalena de' Medici moglie di Francesco Cibo figliuolo del papa.

Altre novelle o nove non ci sono, se non che in expeditione sono questi signori cardinali col pontefice contra questo Turcho: tutti li imbasciatori della universa cristianità sono in Roma et io di queste facende ho molto scripto e sudato. Similemente questo Re di Napoli ha turbato l' animo a Nostro Signore per questa commotione di Benevento, la quale al referire vi torrei gl' orecchi. Venne costi Francesco Niccolini e non fui attempo a darli le lettere, sichè perdono et indulgentia dimando; al quale mille volte mi ricomandate.

Ho inteso vostra sorella Lucretia havere finalmente facto una fanciulla, la quale Iddio benedica et accreschi: assai mi piace che non si perde la stirpe di tanta forma e generosità. Così facessi o si portassi Vostra Magnificentia, la quale per troppa insolentia [1] non vole annoi mortali stirpe concedere; tenetevela e sia vostra.

Amme niente manca, amato, favorito da gentildonne e signori cardinali; e forse vi meraviglaresti che, essendo io in tanto favore, non succeda a maggior grado. Vi rispondo che anchora tempo non è; non tanto ho stentato che io lo meriti, e se guardare licito vi fussi, nissuno vederesti che senza sudore a grado alcuno sia succeduto. Così Dio di mano in mano mi prosperi come infin qui mi so portato bene. Ma ciò che io sono sono di casa vostra servitore.

Ricomandatimi alla magnificentia di Luisgio vostro e mio, e simile a messer Carlo e Giovanni, delli quali sempre fui sono e serò fidissimo, dico fidissimo, amatore e partisgiano. Se non mi voglono comandare, harò pacientia e serò di gran conforto privato.

A madonna Tita sorella vostra gratissima ricordateli il nome mio e diteli che quello se li ricomanda mille e mille volte. — *Mai del ben far si perde — sempre cresce e rinverde — in grato il benefitio — non merto io colpa o vitio — chè generosa è l' alma — Anchor verde è la palma — florida di victoria — nè persa è la memoria — per tempo o cure grave — uno honesto e suave — prendi prendi la chiave — frena giurata lingua etc.* — A Colla: *sic* dite el salmo quarto de' penitentiali e che ogni tempo viene.

Se nulla posso per voi o per vostri amici, a G. vostro comandate, chè comandandoli non li poterete far maggiore piacere e contento. Se è possibile che una volta vi ricordiate di me e che andiate in quello scrip[toio], scrivetimi di tutte vostre operationi e

[1] Intenderei *superbia*, detto scherzevolmente.

successi degni di relatione, che vi sarò obligatissimo. Bene valete. In Roma adì 12 d' agosto 1490.

La Santità di Nostro Signore è guarita et io lo so che non *sic* [1] imperò sono hore 30 che io fue innanzi a Sua Santità colla viuola. Pochi dì sono che tutta Roma andò a romore dicendosi essere morto Innocentio, e che era tenuto celato per qualche disegno di questi signori cardinali palatini. E' ponti, le strade tutte eran catenate, se non che presto ci fu rimediato. Vi rendo chiaro di quello che tutta Roma dubita e anchora il palazzo. A nissuno cardinale se non a' suoi tre palatini dà ancora audientia. Quando io fui chiamato, il mio patrone mi faceva stare all' uscio della camera: e così sonando [con] assai dolcezza, Nostro Signore colla boccha propria mi fece intrare, dov' era Santa Nestasia e Benevento [2] e madonna Teodorina, e quivi stetti per un' hora e mezzo, sempre madonna tenendo il braccio di Nostro Signore, il quale in breve fia in fèrma valitudine.

Al cardinale di Fois è toccha mala sorte, quello dico che passò per Firenze nanzi alla casa nostra quando io v' ero costà. È morto il povero, nobile, regio e generoso signore; morì adì 12 di questo a hore 15. Un giorno stette morto: l' altra mattina poi, che fu il dì doppo Sancta Susanna, tutti li cardinali andorno a casa sua, dove era uno lecto alto tutto coverto d' oro e di sopra era il corpo tutto d' oro vestito. E come era diacono cosi colla tonacella sopra una purpura era vestito, con un paro di pianelle di velluto negro e colla mitara di domascho bianco. E fattoli la vigilia il clero, li cardinali vennono innanzi al corpo e dectoli uno *miserere* si partirono, dandoli tutti loro benedictione. Poi fu sotterato a Sancta Maria del Populo con gran solennità. Il core suo è stato mandato al suo ho. *sic* Re di Francia. Altre nove non ci è per adesso: a voi mi ricomando. Cinque dì sono stato a dare fine a questa lettera per grande occupationi le quali ho. In Roma adì 17 d' agosto 1490.

servitore vostro
G. +. H. *sic.*

A madonna Genevra donna di Luysio Niccolini.

---

[1] Intendasi, sebbene manchi, *è morta* ovvero *è in pericolo di vita.*
[2] Il cardinale di S. Nastasia e quello di Benevento.

Un disegno del Baroccio all'Albertina già attribuito al Domenichino

Nei lavori che il Baroccio eseguì ad Urbino e a Perugia, subito dopo il suo ritorno da Roma, [1] emergono come germogli novelli i caratteri della sua personalità nascente. Se egli avesse protratta la sua residenza a Roma, dove — prescelto con Federigo Zuccheri — lavorò all' ornamentazione del Casino di Pio IV, sarebbe rimasto sempre più oppresso dal dominante eclettismo romano, tutto fedele ai suoi dogmi d'arte.

Ogni ricordo ed ogni documento, anche minimo, che abbia in sè l'orma della valida febbre avviatrice di evoluzione, che s' accompagnò in questa singolare natura d' artista allo sfaldamento del substrato romano, ha quindi, per chi ne ricerca i primi sintomi di arte veramente personale, un interesse fortissimo. Sono perciò assai lieto d' indicare agli stu-

---

[1] Sui motivi determinanti il ritorno cfr. BELLORI, *Vita di Federigo Barocci da Urbino Pittore* nelle *Vite di Pittori, Scultori* etc., Roma, 1728, pag. 102. In quanto alla data cfr. i documenti pubblicati da A. BERTOLOTTI in *Artisti Urbinati in Roma* Urbino, 1881, pag. 22.

diosi un nuovo documento riferentesi a tale periodo: si tratta di un disegno esistente all' Albertina (Inv. num. 2287) e già pubblicato, per giudizio del Wickhoff, come appartenente al Domenichino. [1]

Il Wickhoff lo disse rappresentante una testa di Maddalena, ed è infatti la testa di questa santa o di una delle Marie che, nella deposizione di Perugia, sostiene la Vergine caduta in deliquio.

Vedendolo, notai subito il forte legame che la riannoda ai numerosi studi (oltre 500) del Baroccio, conservati nelle cartelle degli Uffizi, i quali forse provennero da Urbino, — non ultima gioia dell' eredità fastosa che Vittoria Della Rovere apportò a Firenze, e che trovò subito posto nella collezione del dotto cardinale Leopoldo. [2]

Pubblicando questo disegno *(fig. 1)* insieme alla composizione per cui ha servito di studio, *(figg. 2, 3)* me ne risparmio la superflua descrizione. Il rapporto poi, che corre tra questa testa eseguita a matita, con foga e larghezza, e quella dipinta nel quadro di Perugia, è tanto evidente che non è necessario insistervi.

Il Bellori racconta che, avendo Federigo Baroccio terminata la Madonna coi santi Taddeo e Simone, « capitarono in « Urbino alcuni Gentiluomi Perugini con un pittore in loro « compagnia, il quale se ne compiacque tanto ed accumolò « tante lodi, che quei signori fecero risoluzione di condurre il « Barocci nella patria loro; nè passò molto tempo che lo « chiamarono a Perugia, dove egli stesso volle trasferirsi a

---

[1] In *Handzeichnungen aller Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen* herausgg. von D[r] Ios. Meder. Wien, Ferdinand Schenk Kunstverlag, vol. XII, n. 1380. Vedi le note esplicative annesse a questo volume ai disegni Bolognesi in cui il dott. Meder riferisce l'opinione del Wickhoff. Le dimensioni del disegno indicatevi sono 24,5 × 31,2 cm.

[2] Questi disegni, in parte, potrebbero accogliere quelli di cui si parla nei documenti pubblicati da Egidio Calzini nella *Rassegna bibliografica dell' Arte Italiana*, anno 1898, fasc. 5-6 e potrebbero essere stati acquistati a Urbino per conto del cardinale Leopoldo.

Disegno di una testa di santa per la Deposizione del Baroccio nel Duomo di Perugia.

(Vienna, Albertina).

« dipingere quell' opera che lo rende glorioso fra li pittori di « maggior fama. » [1]

Ma, più del Bellori, le cronache contemporanee conservano l'eco degli entusiasmi che questo quadro suscitò, fin da quando apparve in luce. Raffaello Sozi, nei suoi *Annali* manoscritti conservati nella Comunale di Perugia, riferisce in modo assai diffuso il giubilo dei committenti ad opera compiuta e rileva che questa opera deve essere grandemente stimata dagli intenditori « per vedersi in essa vera maniera nuova ». E perchè questa deposizione avesse una sede degna, si sostennero notevoli spese arredando in S. Bernardino un nuovo e ricco altare. [2] Il quadro emigrò in Francia al tempo della invasione Napoleonica, e fu grande avvenimento quando tornò in patria, suscitando nuovi entusiasmi e ispirando strofe a poeti.

Lo Schmarsow, nel suo recentissimo lavoro sul Baroccio, [3] pubblicato in occasione del Congresso degli Storici d' Arte riunitosi quest' anno a Monaco, ritiene che la Deposizione di Perugia sia il terzo lavoro che il Fiori eseguì dopo il suo ritorno da Roma, [4] e ciò in base alle molteplici analogie che riavvicinano alla Madonna coi Santi Taddeo e Simone [5] quella, ora al Louvre, coi Santi Antonio Abate e Lucia, il cui cartone è negli Uffizi. [6]

---

[1] Bellori, ediz. citata, pagg. 102-103.

[2] Per più estese notizie in proposito cfr. l'interessante opuscolo di W. Bombe, *Federigo Barocci e un suo scolaro a Perugia,* V. Bertelli e C. Perugia, 1909. In questo opuscolo sono pubblicati i documenti relativi alle spese per il quadro e per l'altare, tratti dal Libro Verde conservato nell'Archivio della Mercatanzia a Perugia.

[3] *Federigo Barocci, ein Begründer des Barockstils in der Malerei,* von August Schmarsow. Leipzig, Teubner, 1909.

[4] Op. cit., pagg. 20-28.

[5] Pubblicata e commentata da E. Calzini nell'*Arte,* anno 1901, pag. 387.

[6] La data del compimento del quadro di Perugia (1569) e quella del ritorno da Roma (1563), — differenziantesi di poco più di un lustro — sono note già da tempo in seguito alle ricerche d' archivio di Adamo

Le prove che egli adduce nel rilevare la traccia, ancora chiarissima, della recente dimora romana del maestro e a traverso a questa, come velato da una lieve opacità, il delinearsi di un' arte personale — più incerta nelle prime due opere e più manifesta nella terza — sono sempre più convalidate dai caratteri del disegno in parola, in cui l'acconciatura dei capelli fa lontanamente pensare alle treccie mulicbri dipinte da Daniele da Volterra e da Sebastiano del Piombo.

C' è già però, nei contorni delle palpebre socchiuse e nell' ondulazione delle labbra, quel particolare spiritualismo di cui il maestro ha frequentemente soffuso i volti delle sue Sante e dei suoi Angeli.

Alla stessa composizione si riferiscono i disegni 11312 e 11341 conservati in cartelle negli Uffizi, finora inediti. Tale è la loro importanza, che non so esimermi dal pubblicarli, tanto più che sono intimamente connessi al disegno in questione.[1] È da rilevarsi il fatto che tutti e due riguardano il gruppo della Madonna sorretta dalla Maddalena e cioè lo stesso particolare del quadro.

Il n. 11312[2] ci svela il procedimento che il Baroccio teneva, inseguendo la prima idea da cui sorgeva la linea generale del quadro *(fig. 4)*. Egli disegnava il modello nudo, formando così la fredda ossatura che riscaldava poi di un ardente senso di vita. Tra il disegno 11312 e la testa dell' Albertina, va posto il disegno 11341 rappresentante la Maddalena panneggiata,[3] in cui già s' accenna la vita nel morbido

---

Rossi e di A. Bertolotti, e si trovano citate anche nel vol. II, pag. 512 dell'*Allgemeines Lexikon d. bildenden Künstler* di Lipsia. Nel tempo limitato da queste due date è stato dunque eseguito il disegno dell'Albertina.

[1] Allo stesso quadro si riferiscono anche altri disegni degli Uffizi, sui quali però non insisto perchè estranei al dettaglio in questione.

[2] Largo cm. 40. Alto cm. 26, matita nera e gessetto, carta cerulea, reticolato a matita nera.

[3] Alto cm. 35. Largo cm. 26, eseguito con la stessa tecnica del precedente sulla stessa carta con accenno a reticolato.

Baroccio. — Deposizione dalla Croce.
(Perugia, Duomo).

(*Fot. Alinari*).

(*Fot. Alinari*). PARTICOLARE DELLA DEPOSIZIONE DEL BAROCCIO. (Perugia, Duomo).

ripiegarsi delle vesti sulle carni, ottenuto con un chiaroscuro di carboncino e di gessetto lievissimo *(fig. 5)*.

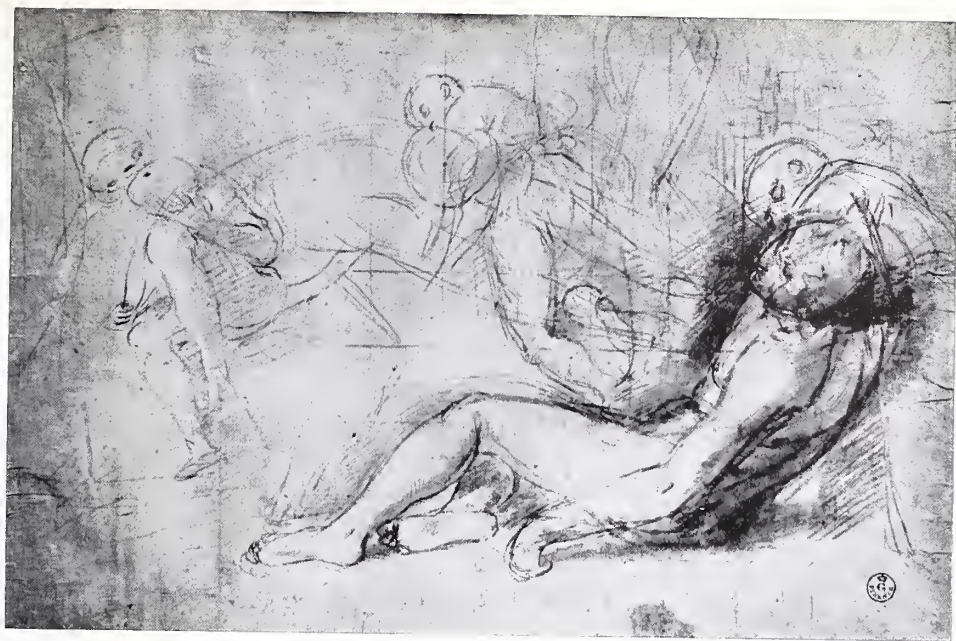
Il motivo delle treccie che appare nel disegno dell' Albertina, quì è appena toccato, e dell' angoscia, in quest'ultimo disegno così efficacemente contenuta, quì non vi è nemmeno un accenno fugace.

Lentamente, come la pianta dal germe, l' opera d' arte sorgeva alla vita, tramutando i primi tenui tessuti in un gagliardo organismo.

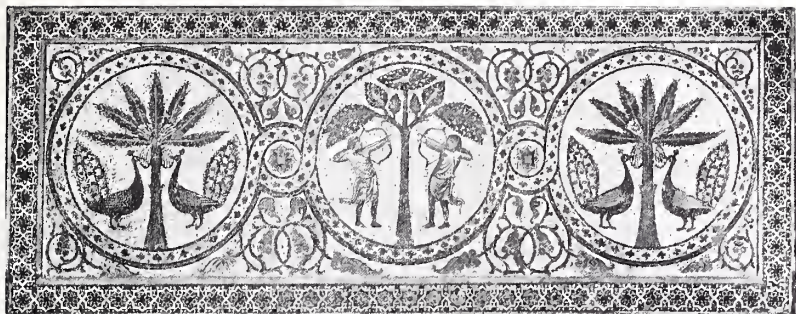
Questo è il periodo in cui il Baroccio prediligeva ancora le tonalità violacee e pavonazzette, cui poi sostituì i carmini e i rosa chiari, ma già si sente su questo volto di Maddalena dolorante quell' indefinibile atmosfera, di cui il maestro urbinate avvolse le figurazioni veramente sue, quasi chiarissero il fluido dei loro involucri in una fine vaporosità luminosa. [1]

FILIPPO DI PIETRO.

---

[1] A pagina 166 dell' op. cit. dello Schmarsow sono ricordate due stampe — le uniche anteriori al secolo XVIII finora conosciute — in cui è riprodotta la Deposizione di Perugia. La prima è del Villamena, datata 1606; l'altra — eseguita in senso opposto al vero — manca di data, di autore e di indirizzo, ma nelle lettere « Dominicus Falcinus » dedica l' incisione « Philotimo Severo Plebano dignissimo Turritae ». Esistono ambedue nella raccolta di Dresda. Lo Schmarsow ha esaminato, oltre a questa, le raccolte di Berlino, Bruxelles, Monaco, Parigi e Roma. Della 1ª stampa vi è anche un esemplare negli Uffizi (St. sc. n. 1591) esposta nel Corridoio alla Cornice 167. Negli Uffizi la Deposizione di Perugia trovasi anche riprodotta nel disegno 822 F, già facente parte della Raccolta Santarelli e creduto come disegno originale del Baroccio. È invece evidentemente una copia, che forse è servita per una stampa a tre tinte sul tipo di quelle notissime dell'Andreani, finora sconosciuta. Il disegno è eseguito a penna, bistro e biacca su carta giallo-scura. (Cfr. *Catalogo della Raccolta donata dal Prof. Santarelli alle RR. Gallerie di Firenze con prefazione di A. Golli.* Firenze, 1870, pag. 638 e 639). Di questo disegno esiste una fotografia, citata nel Catalogo del Braun al N.° 463.

Disegno del Baroccio per la Deposizione di Perugia.

(Firenze, R. Galleria degli Uffizi).

Disegno del Baroccio per la Maddalena nella Deposizione di Perugia.

Opere d'Arte ignote o poco note

Un busto di S. Domenico di Niccolò dell'Arca. — Di fianco alla porta della sagrestia di S. Domenico in Bologna, è un busto in terra cotta rappresentante San Domenico, che le guide di Bologna o non ricordano o attribuiscono ad Alfonso Lombardi. Il p. Giacinto Leca o. p. ritrovò nell'Archivio del Convento alcuni documenti, donde resulta che autore del busto è Niccolò dell' Arca, e li pubblicò nel *Rosario* del dicembre 1906. [1] Data la scarsa diffusione fra gli studiosi di questo periodico, l' articolo del p. Leca è rimasto ignorato, anche al diligentissimo de Fabriczy, che trattò di Niccolò dell'Arca nel supplemento all' Annuario prussiano del 1908.[2] Perciò credo opportuno darne conto qui, riproducendo il bellissimo busto, ultima opera di Niccolò dell' Arca, morto, come è noto, il 2 marzo del 1494.

I documenti son tolti dal *Giornale di fabbrica* della cappella della Santa Testa o delle Reliquie, oggi di S. Tommaso d'Aquino, a pag. 15, 16 e 19, sotto l' anno 1493.

« Maestro Nicolò sculptor di marmore deve haver a di 4 di agosto ducati quattro d'ōro larghi a 64 soldi il ducato per una conven-

---

[1] G. Leca, *Un busto di S. Domenico a Bologna*, nel *Rosario. Memorie Domenicane*, dicembre 1906, pp. 558-564.

[2] C. von Fabriczy, Niccolò dall'Arca, *Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsamml.*, Beiheft zum XXIX Band, Berlin 1908, pp. 29-41.

tione, la quale lui ha fatta con il p. sottopriore fr. Marco de Blanzate di fare una figura di san Domenico de relevo, bella, da mettere sopra la grada de la capella de la testa, valino in tutto a quattrini l. 12 s. 16. Item a dì dito (9 agosto) a maestro Nicolò sculptore, overo dito da l'archa, ducato uno d'oro bolognexo portò lui presente il padre sottopriore per parte de la factura de la figura de san Domenico la quale lui ha tolto a fare, che va sopra la grada de l'altare de la testa.... l. 3 s. 4. Item a dì dito (22 agosto) a maestro Nicolò sculptore de marmore ducato uno d'oro papale et soldi trentadui di grossi lucchexi portò lui per parte de la factura de la figura de san Domenico de relevo la quale lui fa per metter in la dicta capella sopra la grada, sono in tuto l. 4 s. 16. Item a dì primo di ottobre a maestro Nicolò sculptore di marmore soldi sedice di quattrini correnti per parte de la figura de san Domenico che lui fa per la cappella de la testa. l. — s. 16 ».

Il busto stette nella cappella della Santa Testa « in mezzo, dietro l'altare, sopra un fenestrino che corrispondeva nel reliquiario, in un nicchio coperto di tavole di noce » fino agli ultimi anni del secolo XVII o ai primi del settecento, quando la cappella stessa fu ornata con stucchi. Tolto di là e riposto nel deposito dei Palii, fu nel 1712 collocato « in cima d'un armadio nel stanzone del lavatorio della Sacrestia, dove prima era la porta da entrare nella cappella Casali, sotto il Campanile, detta del Presepio ». [1] Nella soppressione del 1798 il busto fu venduto e riscattato per quaranta scudi dai padri nel dicembre del 1836. Se anche mancasse la precisa designazione del documento, la somiglianza del busto con la statua marmorea di san Domenico nell'Arca, basterebbe a suffragare l'attribuzione a Niccolò.

g. p.

---

[1] Da un Memoriale ms. della Sagrestia di San Domenico, del 1712, a p. 57: citato dal p. Leca.

Niccolò dell'Arca. — Busto di S. Domenico.
(Bologna, Chiesa di S. Domenico).

APPUNTI D'ARCHIVIO

Note su Filippino Lippi. *La tavola per la sala del Consiglio nel palazzo della Signoria.* Nella R. Galleria degli Uffizi (seconda sala toscana, num. 1268) è esposta una grande tavola di Filippino Lippi, rappresentante la Vergine col bambino tra i santi Vittorio, Giovanni Battista, Bernardo e Zanobi. [1] In basso è l'iscrizione, con la data secondo lo stile fiorentino: « Anno salutis. MCCCCLXXXV. Die XX. Februarii ». Sulla storia di questa tavola si sono diffuse alcune notizie inesatte, che è utile correggere. Essa proviene dal palazzo della Signoria, e il Vasari vi accenna nella prima edizione delle *Vite:* [2] « Fece (Filippino) in palazzo della Signoria la tavola della sala dove stavano gli Otto di Pratica, et il disegno di quella grande, con ornamento, nella sala del Consiglio ». E l'Anonimo Magliabechiano [3] così ne scrive: « Dipinse nella sala minore del Consiglio del Palazo de' Signori la tavola, dove è l^a^ Nostra Donna con altre fiure, la quale haveva cominciato a dipignere Lionardo da Vinci, et detto Filippo la finì in sul disegno di Lionardo ». [4] Fondandosi su questa notizia data dall'Anonimo e su alcuni documenti pubblicati da G. Milanesi, [5] il Cavalcaselle [6] si sforzò di ritrovare nel quadro

---

[1] Alt. 3,55, largh. 2,25. Compare per la prima volta nell'*Inventario* manoscritto del 1784 (nell'Archivio della Galleria) al num. 579, col nome di Domenico del Ghirlandaio.

[2] Firenze, 1550, vol. I, pag. 518.

[3] Ed. Frey 1892, pag. 116.

[4] Cfr. anche a pag. 112 nella vita di Leonardo: « Conminciò a dipignere l^a^ tavola nel detto palazo, la quale dipoi in sul suo disegno fu finita per Filippo di fra Filippo ».

[5] *Documenti inediti risguardanti Leonardo da Vinci,* nell'*Arch. Stor. Ital.*, III serie, vol. XVI, pp. 219-230.

[6] *Storia della pittura in Italia,* vol. VII, Firenze 1896, p. 20.

degli Uffizi le traccie della pretesa collaborazione di Leonardo, e tale collaborazione fu poi universalmente ammessa anche da chi, come il Supino, [1] francamente dichiarava di non riuscire a riconoscervela.

Ma, riprendendo in esame i documenti relativi alla tavola di Filippino, che qui si ripubblicano perchè editi con molte lacune ed errori dal Gaye, è facile accorgersi che essa è opera del tutto diversa da quella, allogata il 1° gennaio del 1478 a Leonardo, a cui si riferiscono i documenti ritrovati dal Milanesi. In questi infatti è detto che i Signori allogavano a Leonardo « *ad pingendum tabulam altaris capelle sancti Bernardi site in palatio populi florentini* ». Sebbene Leonardo ricevesse il 15 marzo un acconto di 25 fiorini, pure non dovè nemmeno incominciare il lavoro allogatogli, poichè il 20 maggio del 1483 i Signori lo riallogavano, e con ugual risultato, a Domenico del Ghirlandaio. Comunque, quella tavola era destinata alla cappella di San Bernardo, che in progresso di tempo Ridolfo del Ghirlandaio decorò e che tuttora ci resta, nella sua struttura intatta, in contiguità della sala dell' Udienza, dipinta da Cecchino Salviati. Invece la tavola di Filippino è detto espressamente che doveva collocarsi sull'altare « in aula Consilii », vale a dire nella Sala, che oggi si chiama dei Duegento, dove nella seconda metà del '400 si adunava il Consiglio.

Quando essa fosse ordinata a Filippino non sappiamo: il 27 settembre del 1485 gli Operai di Palazzo si rimettevano pel prezzo in Lorenzo il Magnifico, e il 7 aprile dell' anno seguente il prezzo della pittura si dichiarava in lire 1200, e in lire 500 il prezzo dell' ornamento, o cornice, lavorato da Clemente del Tasso, pagandosene il 3 di giugno ai due artefici il « resto ». Fin dal febbraio — e a questa data perfettamente si accorda quella che si legge sul quadro, 20 febbraio 1485, in stile comune 1486 — la tavola era stata portata in Palazzo e si pagava uno scarpellino « pro octo operibus cum dimidio in rumpere murum in aula consilii in quo debet permanere tabula altaris ». Pare che la tavola fosse collocata in un vano della parete meridionale. Il Vasari, in uno scomparto del soffitto del salone dei Cinquecento, ha ritratto « la sala del Consiglio, nella quale i cittadini di quelli tempi deliberarono e dettono principio alla guerra di Pisa ».[2] Vi si vedono le tre finestre su piazza della Signoria e, nella

[1] I. B. Supino, *Les deux Lippi*, Florence 1904, pp. 163-164.

[2] *Ragionamento unico*, ed. Milanesi.

parete di mezzogiorno, fra la porta e la residenza dei Signori, una specie di nicchia dove suppongo stesse l'altare con la tavola di Filippino. Di cui la vista era, secondo il costume, impedita ai Consiglieri da una cortina di boccaccino azzurro, frangiato di seta bianca e rossa. Di tutto ecco i documenti, copiati dalle Deliberazioni degli Operai di Palazzo.

1485, settembre 27. — Supradicti operarii deliberaverunt quod pretium tabule altaris in aula consilii dicti palatii sit illud quod declarabitur per Laurentium de Medicis. [A.S.F., Delib. degli Operai di Palazzo, 1484-1494, già classe VIII num. 15, attualmente segnate col num. 4, carta 3].

1485, settembre 27. — *Filippo* alterius *Filippi*, pictori, libras quadringentas viginti octo s. octo sunt pro parte picture tabule aree [*sic*] sive altere [*sic*] in sala consilii f. — l. 428 s. 8

Filippo suprascripto lib. centum etiam pro parte dicte pitture dicte tabule f. — l. 100 s. —

[ibid., c. 18].

1485, dicembre 6. — *Clementi Dominici* alias *del Tasso*, legnaiuolo, lib. quinquaginta pro parte intagli fecit pro altere sale consilii f. — l. 50 s. —

[ibid., c. 18].

Ieronimo.... battiloro, lib. sexaginta sunt pro parte aurei dedit pro tabula altaris aule consilii f. — l. 60 s. —

[ibid., c. 18t].

1485, dicembre 22. — *Ieronimo....* bactiloro, lib. quadraginta sunt pro parte aurei dato [*sic*] pro tabula altaris aule consilii f. — l. 40 s. —

[ibid., c. 18t].

1486, febbraio 25. — *Matteo Mei*, scarpellatore de San Cerbagio, pro octo operibus cum dimidis in ru[m]pere murum in aula consilii in quo debet permanere tabula altaris f. — l. 6 s. 9.

Decem figlis qui tulerunt tabulam altaris cum suis ornamentis lib. quinque f. — l. 5 s. —

Filippo Filippi, pictore, libras centumquinquaginta novem s. quatuor pro parte picture dicte tabule f. — l. 159 s. 4.

Clementi del Tasso, legnaiuolo, lib. treginta unius [*sic*] sunt pro parte laborerii dicte tabule f. — l. 31 s. —

Ieronimo Joannis, battiloro, lib. centosexagintatres s. duos sunt pro residuo l. 263, 2 pro petiis sive laminis auri pro inaurando tabulam altaris in sala consiliorum que fuerunt n° 7700 ad rationem librarum trium et solidorum octo pro quolibet centinario atque item pro petiis sive laminis quinquaginta argenti ad rationem s. duodecim pro centenario et sic in totum f. — l. 163 s. 2

[ibid., c. 19].

1486, aprile 7. — Supradicti operarii insimul adunati in palatio do-

minorum et in audientia camere armorum, absente tamen Laurentio de Medicis eorum collega, declaraverunt pretium picture et expensas colorum cuiuscumque generis et auri in tabula que est in sala consilii palatii dominorum immissi et inpositi et pro omni labore et opera et pro toto eo quod factum et laboratum esset in dicta tabula per *Filippum Filippi* pictorem intelligatur esse et sit dictum pretium librarum milleducentarum et totidem libre stantiate intelligantur et dari debeant eidem Filippo.

Item ut supra dederunt auctoritatem Laurentio Angeli de Carduccis et Roggerio Nicholai de Corbinellis eorum collegis declarandi pretium et omne illud *Clemens Dominici de Tasso* legnaiuolus habere deberet pro factura et manifactura et legnamine pro dornamento suprascripte tabule circum circha quod est intagliatum et illud quod declarabitur per suprascriptos Laurentium et Roggerium intelligatur stantiatum. Declaraverunt postea fuisse et esse lib. quingentas fp. [ibid., c. 4].

1486, aprile 7. — *Antonio Christofani*, banderaio, l. [4] sunt pro manifactura cortine que manet ante tabulam altaris sale consilii.

Ioanni Christofani, setaiuolo, l. 12 s. 2 sunt pro una franggia sericis albe et rubee ponderis on. 14 $^1/_4$ pro cortina dicte tabule.

Antonio Dini Simonis, linaiuolo, l. 23 s. 2 sunt pro br. 46 $^1/_9$ bocchaccini azurri pro dicta cortina.

Clementi Dominici, legnaiuolo, l. 65 sunt pro factura legnaminis et ferramentis misit in faciendo altarem et predella[m] in sala consilii.

Filippo Filippi, pictore, l. 217 sunt pro parte picture et expensis factis in tabula suprascripta [ibid., c. 19^t].

1486, giugno 3. — *Filippo Filippi*, pictori, lib. 295 s. 8 sunt pro residuo lb. 1400 pro pictura facta in tabula altaris in sala consilii.

Clementi Dominici de Tasso, legnaiuolo, l. 359 sunt pro residuo l. 500 pro ornamento intagli facto circhum circha tabula altaris in sala consilii [ibid., c. 19^t-c. 20].

1486, novembre 17. — *Ioanni Clementis*, pictori, l. 21 et s. 15 sunt pro pictura aurei et omnibus aliis expensis pro pingendo altarem in sala consilii [ibid., c. 20^t]. *g. p.*

Un affresco a Camerino e Bernardino di Mariotto da Perugia. — Giulio Urbini in una compiuta monografia su Bernardino di Mariotto da Perugia (cfr. *Augusta Perusia*, anno II, fasc. 1 e 2) ritenne probabile che lo stesso Bernardino fosse autore del pregevole *Battesimo di Cristo*, affresco nell'ex-chiesa ducale dell' Annunziata, ora museo e pinacoteca, di Camerino; manifesta imitazione del battesimo che trovasi nella chiesa dell' Annunziatella di Foligno (fotog. Alinari, p. II, n. 5388), dovuto al pennello del Perugino. Ecco le osservazioni dell' illustre critico e storico d'arte sul detto affresco:

« .... varie cose corrispondono alla maniera di Bernardino, soprat-
« tutto il segno nero che profila le figure, alte, snelle, dall'ossatura
« piuttosto forte, i colori non morbidi, non trasparenti, i ricchi par-
« titi di pieghe un po' dure, il modo di fare i capelli a listoline
« ondate, uguali, simmetriche. I volti si allontanano un po' dal tipo
« quasi stereotipo del Vannucci e dei suoi più pedissequi imitatori ;
« il disegno è abbastanza buono, le lumeggiature spiccate. Special-
« mente la gloria nella lunetta farebbe pensare a Bernardino e, tutto
« considerato, si potrebbe fare il suo nome ; però non senza riserbo
« poichè la sicurezza in questa materia non si ha se non dove sia
« pieno accordo di tradizione, di documenti e di dati stilistici e
« morfologici. Quì non abbiamo che parecchi di questi ultimi che,
« in genere, per quanto oggi sieno tenuti in gran conto, non
« sono sempre, anche se osservati colla maggiore cautela, i più
« sicuri ».

La ragionevole perplessità dell' Urbini, nota l'amico Feliciangeli (in *Chienti e Potenza* di Camerino, del 1908, n. 43) « è per gli stu-
« diosi, cui move austero amore del vero, prova certa di sana cri-
« tica ; mentre agli occhi dei faciloni dall' intuito infallibile, o ce-
« lebri o in cerca di fama, par quasi una stigmate d' inferiorità ».

Queste ultime parole mi tornano in mente leggendo un breve articolo nell'ultimo numero di *Arte e Storia* (serie IV, an. XXVIII, n. 11) dove Carlo Astolfi, « dopo una nuova gita fatta a Camerino nel marzo decorso », e dopo le pubblicazioni dell' Urbini e del Feliciangeli, crede di poter affermare « con sicurezza » che autore dell'affresco in discussione « è Bernardino di Mariotto » ; e consiglia anche « di prendere in esame, a base di confronto, il gonfalone con la Madonna del Soccorso nella sacrestia del Duomo di Sanseverino, firmato : BERNĀDINO PERVSINO PINXIT ; recante il nome del committente con l'anno 1509.

L' Astolfi non nega che l'autore dell'affresco di Camerino « sia di scuola perugina e ligio alla tecnica pinturicchiesca » ; però lo accusa di plagio perchè « tolse bellamente a prestito dal Vannucci » i due personaggi principali, certo, egli dice, all' insaputa del committente ; trova quelle stesse figure di Gesù e del Battista « di fattura ineguale, rasentante in parte la trascuratezza e lo stento », all'opposto di Egidio Calzini che le giudicò « corrette nella forma e segnate da maestro in ogni loro parte, comprese le estremità (cfr. *L' Arte*, 1904, p. 74 e *Le Marche*, an. IV, fasc. 1) ; da ultimo vede

una prova di fretta o pigrizia nella ripetizione del disegno dei due angeli genuflessi ai lati del Creatore che furono calcati rovesciando il medesimo cartone, come aveva già osservato il Calzini (loc. cit.).

Per contrario l' Urbini si guarda bene dall'accennare alla tecnica pinturicchiesca sapendo che Bernardino di Mariotto potè un tempo essere confuso col Pinturicchio soltanto in grazia dell'omonimia (cfr. A. Ricci, *Mem. delle arti, nella Marca d'Ancona,* vol. II); ed anzichè accusare il pittore di plagio, lo scusa col dire che « per desiderio stesso del committente potè ben fare un' imitazione, in questo caso neppure servile, dell'affresco di Foligno » e che « il risparmiarsi la fatica, non sempre apprezzata, d'una composizione originale era caso non infrequente anche tra maggiori artisti ».

Resterebbe la *fretta o pigrizia* desunta dal rovesciamento dei cartoni.... ma non v' è chi rimprovera allo stesso Pietro Perugino « la composizione quasi schematica, la fretta, la monotonia (cfr. Urbini, *Dis. stor. dell'arte italiana*, II, 184)? Nell'affresco dell' Annunziatella di Foligno non sono quattro, anzichè due, gli angeli ripetuti rovesciando i cartoni? E non ve ne sono pure due nell'affresco dello Spagna a S. Martino di Trevi? Tale espediente, che il Calzini a torto dice puerile, mentre non è che la conseguenza logica della simmetria, Bernardino di Mariotto nemmeno adottò quando riprodusse la figura della Vergine in trono col Bambino e quella del piccolo S. Giovanni Battista in alcune tavole (v. fotog. Alinari, II, 5604 e Anderson, 15744 e 15746).

L' Astolfi, a sua insaputa, è però d'accordo con Giulio Urbini nel ritenere Bernardino di Mariotto pittore secondario, mediocre; insomma uno di quelli attorno a cui la ressa dei committenti non dovette essere tale da legittimare una fretta così.... straordinaria. E poi creda chi vuole che il nobile camerinese Pietro Nanzarelli, volendo lasciar memoria della sua munificenza, chiamasse proprio un'artista mediocre, e per di più trascurato e frettoloso o pigro, a dipingere, nella città dei Varano, una cappella della chiesa ducale. [1]

---

[1] Del fregio sopra la rappresentazione principale si legge:

PETRI . NANZARELLI . CIVIS . CAMERM . IMPENSA . SACELLVM .
ISTVD . IN . ONOREM . B . JOHANNIS . B . DEPICTVM FVIT . MDVIII
QVINTILI . MENSE . MEDIO .

e non è esatta l'interpetrazione dell'Astolfi che fa risalire l'affresco « a mezzo del mese di maggio del 1508 ».

Pietro Nanzarelli appartenne a nobilissima e facoltosa famiglia di Camerino, ora estinta.

La pigrizia, come chi dicesse il contrario della fretta, si addice ai vecchi meglio che ai giovani e non v'è ragione di affibbiarla ad un pittore sull' inizio della sua lunga carriera artistica.

« Bernardino di Mariotto dello Stagno da Perugia » nacque probabilmente verso il 1475 poichè il 27 settembre 1566 viveva ancora e, quantunque già decrepito, stipolava un istromento a favore del suo discepolo ed erede Marino di Antonio Samminucci da S. Severino (cfr. SERVANZI-COLLIO, *Marino Samminucci* ecc., Camerino, Borgarelli, 1876): era dunque giovanissimo, forse poco più che ventenne, quando, innanzi al chiudersi del quattrocento, abbandonò la città nativa; spinto, io credo, dalla necessità di lavorare per vivere fuori di un centro ricco di pittori valenti e celebri coi quali non avrebbe potuto competere. Ed ecco, secondo me, il motivo per cui, se fu scolaro del Vannucci, poco derivò dal maestro e spesso variò la maniera, rimanendo indietro al suo tempo, anche quando dovette risentire, nelle Marche, l' influenza dei crivelleschi e si provò ad imitare, specialmente in alcuni particolari decorativi, il severinate Lorenzo di maestro Alessandro [1] un crivellesco non sempre ligio ai Crivelli che contraffaceva anche la maniera di Nicolò da Foligno.

Egli non andò subito a S. Severino, ma si spinse più in su, verso Fabriano e Sassoferrato; ed una sua tavola firmata: *Belardinus de Perusia pinxit* e datata 1498, si trova a Bastia, antico castello posto fra quelle due città (cfr. *Nuova Rivista Misena* 1891,

---

[1] Si osservino le tavole a S. Domenico di S. Severino (Madonna in trono e Santi — fot. Alinari II, 17880) ed a Perugia nella Pinacoteca Vannucci (sposalizio di S. Caterina — Alinari, II, 5604), come, per il contrassegno del *pomo* ad imitazione del « Severinate », altri dipinti della stessa Pinacoteca perugina; tenendo conto che, per questi ultimi, potrebbesi ammettere la collaborazione del Samminucci.

Non mi pare fuor di luogo riprodurre qui l' istromento di allogazione della detta tavola di S. Severino, da me già pubblicato con parecchi errori, in parte miei, in parte del tipografo (nella *Nuova Rivista Misena*, 1891, n. 11).

In Dei nomine amen. Anno Domini Millesimo D.° XII.° sedente Julio II Pontifice maximo, Indictione XV die vero vigesima secunda mensis Januarii. Actum in Ecclesia S.te Marie de Mercato posita extra mura terre Sanctiseverini, iuxta bona immobilia dicte Ecclesie, presentibus Jacobo Luce Gentilis, Francisco Pergentilis, Baptista domini Valentini et Bernardino Nicole de dicta terra testibus ad infrascripta habitis et vocatis. Venerabilis religiosus vir frater Jacobus Colai de dicta terra, ordinis predicatorum ac frater dicti Conventus, assistentibus el consentientibus supradictis nominatis testibus; non vi, non dolo etc., et nomine et vice omnium mulierum societatis Rosarii in dicta ecclesia ordinate et de terra predicta, pro quibus de rato etc., promisit etc., et se facturum etc.; alias de suo etc., promisit, dedit et locavit magistro Bernardino de Perusio pictori et habitatori dicte terre, presenti, conducenti, stipulanti et recipienti pro se suisque heredibus et successoribus ad pingendum conam seu tabulam per dictam societatem confectam et fabricatam in altare dicte societatis posito

num. 11). Non è inverosimile che tenesse allora la via di Gualdo Tadino, dove l' Urbini notò una tavola ritraente il suo stile ; questa, d'altronde, potè anche essere dipinta posteriormente.

---

in pede dicte ecclesie, * *in qua, inter cetera, declaravit velle pingi ymaginem Beate Marie Virginis habentis filium in brachiis, item ab uno latere ipsius Virginis, a huntulus(?) inferius, Beatum Severinum et Beatum Dominicum, et ab alio latere Sanctam Catharinam de Senis et sanctum Sanum;* ** *item in ipsius scabello pingere prima misteria dicte Beate Virginis usque ad numerum quinque;* *** *item quod teneatur facere duos angelos de ligno scultos seu incisos et relevatos, bene decoratos, quorum unus ponatur in dicto scabello a parte destra et alius a parte sinistra dicte tabule; item facere duo cornua habbundantie, diversos fructus emanantia, de ligno incisos et relevatos quorum unum a destris in summitate dicte cone et aliud a sinistris ponatur;* **** *pro quibus omnibus faciendis et pro mercede et pictura et scultura predicta promisit dictus frater Jacobus, quibus supra nominibus, dare, solvere etc. dicto Magistro Bernardino presenti et stipulanti etc., pro se etc. ducatos auri centum boni auri. Et dictus Magister Bernardinus, pro se etc., promisit dicto fratri Jacobo presenti, stipulanti etc. quibus supra nominibus, predicta omnia facere et adimplere omnibus suis et ipsius Bernardini sumptibus et expensis, tam colorum quam etiam auri apponendi in cona et pictura predicta. Et predicta facere de coloribus finis et auro bono, et dictas picturas et figuras bene proportionatas et naturales et tales, quod judicio peritorum in arte communiter eligendorum; etiam si stimabunt esse majoris mercedis et pretii dictorum centum ducatorum, ipsi se subscribunt, et stare promisit dictus Magister Bernardinus tacitus et contentus dicto pretio centum ducatorum, ita quod pluris existimaverint et majoris dictorum centum promisit quod insuper conum ipsam et picturas in ea fiendas ornare auro in locis oportunis et condecentibus dicte cone et dictarum figurarum. Que omnia et singula etc. unus alteri etc. compromissum omni tempore actendere, adimplere et non contradicere per se vel alios etc., sub pena dupli etc. et obligatione omnium*

* Nella chiesa attuale l'abside corrisponde all'antica facciata, di cui rimangono traccie notevoli. La cappella delle donne del Rosario era la prima a destra scendendo dall' abside medesima.

** Non *S. Venanzio* come scrisse Amico Ricci (op. cit., II, 85). Il pittore vi aggiunge un *S. Giovannino*, fra i quattro santi, come nello « sposalizio di S. Caterina » della pinacoteca di Perugia.

*** I cinque quadretti del grado coi primi misteri del Rosario furono parte venduti dai frati e parte dispersi.

**** Mancarono pure questi ornamenti scolpiti in legno per i quali le parole del contratto « teneatur facere » non so se autorizzino a credere che Bernardino fosse anche scultore, come congetturò il Servanzi-Collio del discepolo Samminucci (op. cit.). avendo questi, il 22 aprile 1537, assunto, insieme al maestro, di fare un' immagine del crocifisso per la confraternita di S. Domenico di Perugia « cum una cruce de ligname et stucco, snodato la testa et le braccia ». Ad ogni modo la fattura degli angeli e dei corni d'abbondanza nella Cona per la Società del Rosario potè essere dallo stesso Bernardino affidata agli intagliatori sanseverinati Pierantonio e Francesco Acciaccaferri, padre e figlio; dei quali il primo aveva a lui commesso nel 1509 il Gonfalone della Sagrestia del Duomo di S. Severino, il secondo fu suo allievo e collaboratore, l'anno 1519, in una dipintura di Armi e mazze per il Commune nell'arrivo del Legato della Marca (mia mem. cit. in *Nuova Rivista Misena*). Del mediocrissimo pittore Acciaccaferri, che poco dovette apprendere alla scuola di Bernardino, parla Amico Ricci nelle *Memorie delle arti e degli artisti nella Marca d' Ancona* (II, 112) ricordando un dipinto a tempra andato disperso nella distruzione della Chiesa di S. Francesco ov'era situato. Ivi pure di un Giovanni Benedetti che, per l'epoca, si potrebbe supporre allievo dello stesso Bernardino.

La prima dimora di Bernardino in S. Severino risale al luglio 1502, quando il suo nome era tutt'ora ignoto al computista comunale che non potè notarlo registrando il pagamento: — « *Magistro.... perusino pictori pro armis tribus missis ad Gallium, bon. XVIIJ* » —, come poi lo indicò, omettendo invece la patria, in altra partita di spesa del 14 febbraro 1503: — *Magistro Bernardino pictori pro duabus armis Rmi Dni Legati, flor. duos* — (cit. *Nuova Rivista Misena,* au. cit.). È quindi credibile che si trasferisse in detta città sui primi dello stesso anno 1502, forse chiamatovi a continuare la bottega del « Severinate » già morto o in fin di vita (cfr. A. Rossi, *M.° Lorenzo di M.° Alessandro* ecc. nel *Giornale di erudizione artistica*); e non mi pare troppo fondata l'ipotesi dell' Urbini che, prima, Bernardino di Mariotto fosse stato anche allievo del secondo Lorenzo da S. Severino.

Uno dei motivi per cui Giulio Urbini s' indusse a fare il nome di quel secondario pittore, come probabile autore dell'affresco di Camerino è che « manca ogni indizio di pittori umbri, scolari del Pegugino o del Pinturicchio, dimoranti nella Marca l' anno 1507, mentre sappiamo che da più anni vi era stanziato e vi lavorava Bernardino di Mariotto » ; ma sappiamo pure che lo Spagna dimorò a Macerata precisamente dal 1508 al 1518 (cfr. *Rivista Marchigiana illustrata*, 1906, pp. 113 e 147).

---

bonorum suorum etc. renuntiaverunt etc. rogantes me notarium infrascriptum de premissis, largo modo.

(Archivio notarile di S. Severino. Rog. del not. Tommaso Talpa, Prot. 5, c. 26).

Dello stesso Notaro (ivi c. 158v) in data 15 luglio 1514, è l'atto con cui M.° Bernardino fece quietanza a donna Elisa, moglie di Battista di Ser Valentino, per fiorini 102 (pari a ducati 51) parte del prezzo della Cona per le donne della Società del Rosario che il 3 febbraio del precedente anno 1513 avevano all'uopo ottenuto dal Consiglio Credenziale un sussidio di 25 fiorini. L' istromento di quietanza fu stipolato *in terra Sanctiseverini, in domo filiorum et heredum quondam Magistri Laurentii Magistri Alexandri pictoris.... presentibus Antonio quondam Magistri Laurentii pictoris....* (mia mem. cit.).

Tra il dicembre 1521 e il gennaio 1522 Bernardino fece ritorno a Perugia, conducendo seco il discepolo prediletto Marino Samminucci (v. anche op. cit. del Servanzi — Collio), ad onta che il Comune di S. Severino gli avesse accordato un sussidio di 4 fiorini all'anno pel nolo della bottega. Chi sa che non s' inducesse a partire per qualche divergenza coi figli del « Severinate ? » Questi dovettero essere più presuntuosi che abili, a giudicare da una loro tavola e dalla sottoposta scritta (cfr. cit. op. di A. Rossi):

« Chi vuol biasimare lopra manifesta
facciane unaltra lui può dañe questa.
sapienti pauca ».

quindi poterono benissimo indurli a supplantare il maestro forastiero.

Giulio Urbini convenne nella mia prima supposizione che Bernardino rimpatriasse per timore della pestilenza: ora però io troverei più verosimile l'altro supposto motivo.

Probabilmente i nomi degli antichi maestri esercitano sui moderni critici d'arte, anche più competenti, una specie di suggestione e sarei tentato a credere che lo stesso Urbini, se non avesse avuto in mente di scrivere una monografia su Bernardino di Mariotto, neppure avrebbe pensato, vedendo l'affresco camerinese, alla possibilità di un' attribuzione che, tuttavia, può essere giustissima. Gli illustri Crowe e Cavalcaselle, ad esempio, attribuirono al Boccati due tavole, non sue per certo, forse perchè vedute a Camerino ; dove ora parmi che il Berenson veda troppi dipinti di Girolamo di Giovanni.

Dunque ?

Cercate le carte ! Chi sa che nell'archivio notarile di Camerino, o altrove, non esista, ignorato finora, un contratto fra il pittore e il committente del *Battesimo di Cristo* nella chiesa ducale dell' Annunziata ?

Corchiano (Roma) novembre 1909.

VITTORIO E. ALEANDRI.

Un nuovo documento sul Pesellino. — Molto si è discusso in questi ultimi anni, e molto si discute tuttora dalla critica, intorno alla celebre tavola, cominciata da Francesco di Stefano detto il Pesellino e compiuta da Fra Filippo per la Compagnia della Trinità di Pistoia : di cui la parte centrale è oggi, *post multa fata*, nella Galleria Nazionale di Londra, un'ala (o compartimento laterale) nella collezione privata del Buckingam Palace, altri supposti frammenti d'essa (gli angeli volanti in alto ed osannanti) nelle collezioni private di Lady Sommerset e della contessa Brownlow, e in fine la predella presso il cav. Antonio Gelli di Pistoia ; frammenti dispersi di un'opera insigne, pei quali non v' ha speranza possano mai ricomporsi in unità di vita come avvenne, secondo l'antico mito egizio, delle sparse membra del divino Osiride. Ha tentato bensì testè il sig. Cust, nel numero di Dicembre 1909 del *Burlington Magazine*, di riavvicinare le riproduzioni dei frammenti che si trovano in Inghilterra sì da dare una qualche idea dell'insieme; dimenticando tuttavia di unirvi quelle della predella pistoiese, che anche il Weisbach non potè riprodurre integralmente. Manca, in ogni modo, l' altra ala o compartimento della tavola (che non sappiamo se esista tuttora o dove) in cui dovevano essere raffigurati insieme i due santi Zenone e Girolamo, come nel pannello ora riconosciuto appartenente a questa tavola stanno gli altri due S. Iacopo e S. Mommè (o Mamante), secondo

resulta oggi chiaro dai copiosi e curiosi documenti che il dott. Pèleo Bacci potè aggiungere (*Rivista d'Arte*, 1904, II, 8-9) agli altri già pubblicati dal Milanesi, e riprodotti dal Weisbach, concernenti quest'opera. Che quattro, non due come il Vasari dice, fossero le figure dei Santi intorno alla Trinità, appariva d'altronde già dalle quattro corrispondenti storiette della predella pistoiese, sebbene il Waagen che potè vedere l'opera intera nella collezione Ottley non parli che di due sole figure (S. Iacopo e S. Zenone).

Dopo i documenti già editi, e le illustrazioni critiche che dell'opera del Pesellino hanno date, oltre il Cavalcaselle, il Weisbach, la signora Mary Logan, il sig. Cust citato e il Fry, [1] e prima che il sig. Horne ci dia la compiuta storia della tavola che il Fry medesimo annunzia, giova che io dia breve notizia di un altro documento pistoiese, non sfuggito bensì alla solerte diligenza del Bacci, ma da lui non ancora pubblicato insieme agli altri documenti che sull' opera pistoiese va con tanta cura raccogliendo. Il qual documento viene ad inserirsi, come in suo giusto luogo, fra il 4 e il 6 di quelli da lui già dati alla luce. Al Pesellino, come è noto, questa tavola era stata allogata fino dal 17 Settembre 1455 ; ed è noto altresì come il lavoro, già condotto a buon punto ed interrotto dalla morte di lui circa due anni dopo, fu ripreso da Fra Filippo per allogagione fattagliene il 31 Ottobre del 1458, e da questi condotto poi a termine colla predella (o dossale), cogli sportelli e con tutti gli altri adornamenti aggiuntivi da artigiani pistoiesi a dì 18 Maggio 1467.

Se nonchè nell'intervallo d'un anno e più che corse fra la morte del Pesellino e la ripresa dell'opera per mano di Fra Filippo, il compagno di bottega del Pesellino e suo collaboratore, come pare, anche alla tavola pistoiese, Pier Lorenzo di Pratese, piativa con Madonna Tarsia, vedova del defunto artefice, per richiedere la parte ch'ei diceva spettargli del prezzo pattuito per l'opera comune : e perciò con atto del 20 Settembre 1457 domandava all' Ufficiale del Tribunale di Mercatanzia e sua Corte il sequestro formale del dipinto. Contro il quale sequestro (*stagimento*) ricorre la donna che fu di Francesco Pesellino con atto di protesta del 10 Ottobre di quell'anno, allegando sue ra-

---

[1] CAVALCASELLE, *St. della pitt.* (ediz. ital. 1894) VI, p. 19 segg. WEISBACH, *Pesellino und die Romantik der Renaiss.* p. 60 segg. Berlin, 1901. M. LOGAN in *Gazette des Beaux Arts*, Juillet, 1901, L. CUST, *Two Saints by Pesellino* e ROGER FRY, *Pesellino's Altarpiece* in *Burlington Magazine*. Dec. 1909, pp. 124 e 127.

gioni, e rivendicando a sè e ai suoi l'intera somma di ciò che rimaneva ad avere del pagamento dalla Compagnia pistoiese.

Non sappiamo se o come le cose si aggiustassero poi fra i contendenti. Parrebbe che Piero di Lorenzo dovesse o recedere dalla sua pretesa di sequestro o accordarsi privatamente con Tarsia la vedova, dacchè con atto del 14 Giugno del 1458 la Compagnia della Trinità di Pistoia commetteva a Martino dello Scarsa e compagnia in Firenze di pagare a Madonna Tarsia « per parte di resto della tavola dipinse detto Francesco » fiorini venti di suggello. Ma giova ora sapere che prima di questo ricorso al Tribunale fiorentino Piero di Lorenzo aveva fatto istanza, per sospensione del pagamento o pel deposito dei denari che si dovevano al Pesellino, presso il vicario del vescovo di Pistoia d'allora, che era Messer Donato dei Medici, (colui che si mostrô poi così giustamente liberale con Fra Filippo) esponendo quanto segue: [1]

« Al nome di dio a di 2 daghosto 1457
« dinanzi a voi Messer Iachopo bracciolini vichario del veschovo di
« pistoia questa e una adimandita fatta per me piero di lorenzo dipin-
« tore dinanzi alla vostra singnoria.

« Egli e certa chosa chome per insino lanno 1455 prete pero
« chamarlingho della chompangnia della sancta trinita di pistoia alogho
« una tavola daltare a Franceschо di Stefano dipintore mio chom-
« pangno, della quale tavola finita che fosse ne doveva avere
« detto Franceschо fiorini 150 il meno il piú fiorini 200 e di que-
« sto savesse a stare al giudicio di piero di chosimo de medici.

« Dove a di 29 di luglio prossimo passato il sopradetto france-
« scho passo di questa vita, il perche di parecchi die innanzi ve-
« giendo non doveva ghuarire del detto male, essendoci in Firenze
« il sopradetto prete pero, [2] restamo dachordo veduto non si potere
« finire detta tavola per lle mani del sopradetto franceschо, ne fa-
« cemo compromesso per charta, dipoi detto di e detti albitri giudi-
« chorono fussi fatta la meta, della quale dobiamo avere fiorini per
« detta meta quello sara giudichato per piero di chosimo, sabbi

[1] Filza Miscellanea nell' Archivio della Curia Vescovile di Pistoia, non numerata. Trovasi in una stanzetta al secondo piano del Palazzo. Debbo grazie al prof. Alfredo Chiti di aver collazionato nuovamente il manoscritto, secondo le indicazioni di mio fratello dottor Alberto.

[2] Cioè a di 10 Luglio, come resulta dal doc. 4 pubblicato dal Bacci (*Riv. d'Arte* 1904, p. 168).

« avere dello intero che a noi ne tocca la meta, de quali insino
« oggi nabiano (sic) avuto, sechondo disse detto franceschо a sua
« vita, fiorini 30 di sugello e fiorini 4 larghi e lib. 7 soldi 10 [1] per
« 30 libre di lino scio (sic) sebe da detto prete pero, dove restano
« avere insino a quella somma sara giudichato da detto piero chome
« detto e disopra.

« Siche per me piero di lorenzo dipintore e chonpangno del so-
« pradetto francescho vi si priegha che per vostro chomandamento
« il quale sia fatto alla sopradetta chonpangnia o a sua chamarlincho
« che detti danari non si paghino o eziandio si mettino in diposito
« insino a tanto siano dachordo noi, in pero che a mene naspetta
« larata mia e altri menti non sarebero bene paghati. MCCCCLVIJ
« die quarto mensis augusti ».

E in calce:

« Suptus dominus vicharius ut supra scriptum precepit et man-
« davit presbitero andree tuci mandato dicte societatis ».

Questo documento che viene ad aggiungersi agli altri fin qui conosciuti, non ci reca veramente notizie nuove di gran rilevanza. Pure meritava, ci sembra, di esser conosciuto dagli studiosi della storia della grande arte nostra del Quattrocento per varie ragioni. In primo luogo accerta la data precisa della morte di Francesco Pesellino, che è il 29 Luglio 1457; e ci fa assistere ad una pietosa scena domestica, presso al letto del giovine maestro, già devoto a morte, e consapevole della sua prossima fine.

Esclude, in secondo luogo, se mai ce ne fosse stato bisogno dopo i documenti editi dal Bacci, che un secondo compagno del Pesellino, di cui si argomentava con sottili ragioni di rintracciare l'opera la sig.ª Logan, potesse aver avuta parte nella dipintura della tavola pistoiese; onde è solo da ricercare per la critica quanta sia la parte che si deve al Pesellino, che dette in ogni modo il disegno generale del lavoro approvato dai committenti, quanta ve ne possa essere di Piero di Lorenzo suo collaboratore unico, quanta infine spetti a Fra Filippo. [2] Determina, in fine, più esattamente la misura dell'opera

[1] Una lieve differenza è qui fra il nostro documento e quello pubblicato dal Bacci (Ib., p. 147) che porta la spesa per la compera del panno lino a lib. V, sol. 5.

[2] I documenti pubblicati dal Milanesi e poi dal Weisbach potevano far dubitare se veramente Piero di Lorenzo avesse avuto parte nella tavola pistoiese, o non piuttosto richiedesse il pagamento di ciò che gli spettava per tutto ciò che esciva dalla bottega del Pesellino in forza delle condizioni stabilite quando divennero sodali o compagni di bottega. In questo l'espressione « a mene ne aspetta le rata mia » pare escluda ogni dubbio sulla collaborazione.

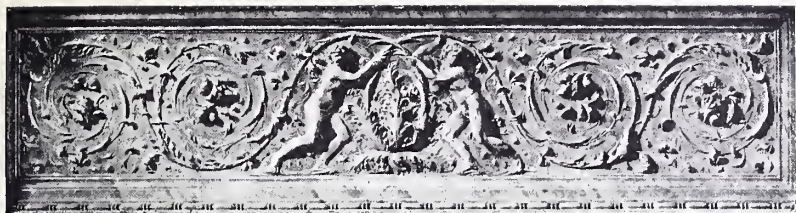
spettante ai maestri che si succederono nel lavoro (Pesellino e forse Piero di Lorenzo da una parte e Fra Filippo dall'altra). La vedova Tarsia nel protestare dinanzi al Tribunale contro il sequestro richiesto da Piero di Lorenzo dichiarava che l'opera era « quasi fornita » dal suo marito defunto. Ora si viene a conoscere che alcuni arbitri avevano giudicato, lui vivente, « fosse fatta la metà ». Il che è confermato, chi guardi bene, dalla stessa misura dei pagamenti. Il Fry nota bensì che il Pesellino ebbe in tutto fiorini 85, mentre a Fra Filippo ne furono assegnati 115. Ma questa somma totale di fiorini 200 era già pattuita nel contratto iniziale col Pesellino, quando l'opera fosse riuscita perfetta ed avesse in tutto soddisfatto i committenti e il Vescovo Medici, mallevadore e prestatore dei denari alla Compagnia della Trinità ; mentre il compenso minimo per l'opera intera era stato convenuto in fiorini 150. Talchè veramente le due parti nemmeno si ragguagliano ; e a rigor di termini al Pesellino e ai suoi eredi toccarono complessivamente e proporzionalmente dieci fiorini in più di quelli che ebbe il suo continuatore e in parte maestro.

La critica stilistica ha, dunque, un più sicuro dato, per quanto esterno, per discernere quanto si deve all'uno e all'altro. Mi sia lecito notare soltanto due cose. Se dai documenti pubblicati dal Bacci sembra resultare certificato che la predella (o dossale) pistoiese sia di mano di Fra Filippo, non pare possa escludersi tuttavia che il disegno almeno ne fosse preparato dal Pesellino e dal suo compagno; dacchè prete Pero di Ser Lando il 17 settembre 1455 pagava al Pesellino una certa somma « per li disegni feci fare », e nel Novembre dello stesso anno « A m.º Lorenzo dipintore in Firenze grossi quattro « per sue fatiche di quello primo disegnio ch' io fe' fare » (Doc. 2 in *Rivista d'Arte* 1904, p. 166). E ne potrebbe essere indizio la storietta del martirio di S. Mommè della predella pistoiese (creduta dal Weisbach, che non la potè riprodurre perchè molto oscurata e deperita, la scena Daniele fra i leoni). Quivi i due leoni che si slanciano agili e furenti nel carcere del santo sono disegnati e modellati con tale energia e vivezza da ricordare quello che, dopo il contemporaneo Filarete, il Vasari, scambiando anche quì il Pesello o Giuliano d'Arrigo col suo nipote il Pesellino, scrive di lui : « fece quelli (gli animali) si pronti e vivaci, che in quella professione non ebbe alcuno nel suo tempo che gli facesse paragone » e « Veggonsi in detta casa (de' Medici) di mano sua alcune tele di leoni i quali

s'affacciano ad una grata che paiono vivissimi, ed altri ne fece fuori, e similmente uno che con un serpente combatte » : le quali tele con figure di leoni, come opera di Francesco di Pesello registra anche l' Inventario delle masserizie di Lorenzo il Magnifico. Non credo che nelle opere di Fra Filippo apparisca invece una altrettale perizia del dipingere animali.

Se poi le due tavolette cogli angeli adoranti dall'alto dei cieli delle collezioni Sommerset e Brownlow appartenevano veramente all'originale composizione pistoiese, come i sigg. Cust e Fry tengono per fermo, avremmo una ragione per credere questa parte almeno opera del Pesellino (o almeno disegnata da lui) dacchè ritroviamo le due mirabili figure riprodotte fedelmente in quella famosa Natività del Louvre (n. 32), prima bensì data al Lippi ma oggi generalmente riconosciuta opera del Pesellino o del suo compagno di bottega. Comunque sia, di ciò non spetta il discutere a me; cui basta l'aver arrecato un piccolo ma sicuro tributo ad una viva e controversa questione circa un'opera d'arte che, pur dispersa e dilacerata com' è in lontane terre, è documento vivo dell'antica gloria nostra.

Firenze, dicembre 1909.

Alessandro Chiappelli.

NOTIZIARIO

R. GALLERIA DEGLI UFFIZI

Di alcuni ritratti dei Medici.

Nel corridoio tra gli Uffizi e Pitti, al principio del Ponte Vecchio, sono esposti alcuni ritratti, su tavola di scarso valore artistico e spesso mediocri repliche di originali ben noti di Raffaello, di Sebastiano del Piombo, di Tiziano, del Pontormo e del Bronzino, ma di una qualche importanza iconografica in quanto rappresentano personaggi della famiglia Medicea. Anticamente essi erano collocati in Galleria, nel corridoio di levante, e con tale ubicazione si ritrovano negli Inventari del 1704 (ai numeri 36 e 37), del 1753 (ai numeri 31 e 32), del 1769 (ai numeri 23 e 24) e del 1784 (al num. 725): mentre nell'Inventario del 1825 sono già descritti nel corridore di Pitti. Della maggior parte di essi si ignorava finora l'autore: nella filza CXI dell'Archivio della Guardaroba Medicea (A. S. F.) ho rintracciato alcuni documenti, che qui pubblico, donde si apprende che i ritratti furon dipinti, per ordine del granduca Francesco I e per la Galleria, negli anni 1584-1586 e compongono una serie di ventidue pezzi, tutti di dimensioni press'a poco simili (alt. 1,43 — largh. 1,17 m. circa) in quest'ordine: Giovanni di Averardo, di *Alessandro Allori* (doc. 1-3) — Lorenzo di Giovanni, di *Alessandro Allori* (doc. 1-3) — Pierfrancesco di Lorenzo, del *Poppi* (doc. 7) — Giovanni di Pierfrancesco e Caterina Sforza, di *Lorenzo dello Sciorina* (doc. 5) — Cosimo il vecchio, di *Alessandro Pieroni* (doc. 4) — Giovanni di Cosimo, di *Santi di Tito* (doc. 6) — Piero di Cosimo detto il gottoso, di *G. B. Paggi* (doc. 8) — Giuliano di Piero, di *Santi di Tito*

(doc. 6) — Lorenzo di Piero detto il Magnifico, di *Girolamo Macchietti* (doc. 9)[1] — Piero di Lorenzo il Magnifico, di *G. B. Paggi* (doc. 8) — Leone X, di *Ludovico Buti* (doc. 11) — Clemente VII, di *Battista Naldini* (doc. 12) — Giuliano duca di Nemours, di *Pietro Candido* (doc. 10)[2] — Lorenzo duca d' Urbino, di *Atessandro det Barbiere* (doc. 13) — Maria Salvati e Giovanni delle Bande Nere, di *Battista Natdini* (doc. 12) — cardinale Ippolito, del *Poppi* (doc. 7) — Caterina regina di Francia, di *Santi di Tito* (doc. 6) — duca Alessandro, di *Girolamo Macchietti* (doc. 9) — duca Cosimo I, di *Battisla Naldini* (doc. 12) — Eleonora di Toledo e don Garzia, di *Lorenzo dello Sciorina* (doc. 5) — duca Francesco I, di *Santi di Tito* (doc. 6) — Giovanna d'Austria e don Filippo, di *Giovanni Bizzelti* (doc. 14). Le cornici o « adornamenti » per questi ritratti furono eseguiti da *Domenico del Tasso*.[3]

I. Molto Mag.co ms. Giovanni [*Seriacopi*],

V. S. sarà contenta pagare a m. *Atessandro Allori*, pittore, sc. dieci di l. 7 per sc. a buon conto de' quadri che fa per la galleria di S. A. Ser.ma. Di casa li 23 di dicembre 1585.

Alli comandi sua, Niccolò Gaddi.

Portò Giovan Battista di Lorenzo del Tosino (?) contanti l. 70: al quaderno B a c. 84 Alessandro sudetto l. 70.

Dietro: Al molto mag.co m. Giovanni Ser Iacopi mio osservandissimo.

[A. S. F., Guardaroba, filza CXI, ins. 2, c. 168].

---

[1] Trascrivo per curiosità la lettera che il Magnifico tiene in mano e che si finge a lui diretta da Ferdinando di Aragona: « Molto Mag.co Sig.re Mio Oss.mo. Desidero per mezzo di V. S.a Mag.co S.re Lorenzo uno disegno di un palazzo che sia di forma quadrata e sia per ogni verso palmi 350 e nel mezzo sia un cortile di forma di dua quadri e sia per un verso palmi 135 e per l'altro palmi 70 e dalla banda maggiore sia 16 colone e da l'altra 8 e uscendo nel mezzo nel cortile per gradi 8 abasso acciò si possa far venire l'aqua nel mezzo per darla e corla a nostro piacimento e sia questo cortile loggia sopra loggia e lo spatio che resta sia compartito di maniera che serva per 4 appartamenti copioso di stanze grande e piccole e sia d'ogni appartamento una sala grande. E perche costà in Fior.a ci havete buoniss.mi architetti desidero ne facciate fare uno disegno in pianta col suo profilo e rincontro all'entrata principale inverso il giardino sia una cappella tonda per celebrare la messa. Non altro. Di Napoli alli 4 d'Aprile 1488. D. V. S. affetion.mo Re Fernando ».

[2] A tergo si leggono le iniziali *C. P.*

[3] Vedi, nella citata Filza CXI di Guardaroba, inserto 2° a c. 146. « Addì 13 di maggio 1585 — Mag. Cosimo, oggi vi s'è dato debito delle apiè robe consegniate per voi a *Domenico del Tasso* legnaiolo, quale disse per fare modelli di adornamenti e adornamenti per i quadri de' ritrati delli huomini e donne della casa Ill.ma de' Medici, e prima num. 20 panconi di noce etc. ».

2. Conto delli quadri fatti per la Galleria di Sua Altezza Serenissima da Alessandro Allori.

tara d'accordo		
sc. 5	S. A. S. de' dare per un ritratto di *Giovanni di Bicci de' Medici* scudi trenta di moneta, fatto a mia spese di colori consegnato alla Galleria sotto dì 26 d'ottobre 1585	sc. 30
sc. 3	E de' dare scudi ventotto, tanti sono per un ritratto di *Lorenzo di Giovanni di Bicci* de' Medici consegnato detto dì sopradetto alti br. 2 1/3 incircha e larghi br. 2 in circa.	sc. 28
sc. 5	E de' dare scudi trentacinque tanti sono per un ritratto dell'Ill.mo et Ecc.mo S.or *Don Pietro* simile alli sopradetti in grandezza	sc. 35
sc. 13	somma	sc. 93
	tara	sc. 13
	Al quaderno B a c. 170. resta	sc. 80

[Ibid, Guard., CXI, ins. 4, c. 210].

3. Molto Mag.co ms. Giovanni [*Seriacopi*],

Sarete contento pagare a *Alessandro di Christofano Allori,* pittore, sc. cinquanta per suo resto de' tre quadri de' ritratti che ha fatti per la Galleria di S. A. Ser.ma cioè il ritratto di Giovanni di Bicci Medici per sc. 25 et il ritratto di Lorenzo di Giovanni Bicci sc. 25 et per il ritratto del Ill.mo sig. Don Pietro sc. 30 sicome siate restati d'accordo insieme di tali prezzi et Dio vi feliciti. Di casa il dì 29 di luglio 1586. sc. 50 di moneta.

Alli servitii di V. S., Niccolò Gaddi.

Portò Vincentio Rotilenzi contanti sc. 50. Al quaderno B c. 173.

Dietro: Al molto Mag.co ms. Giovanni Ser Jacopi mio osservandissimo.

[Guard. CXI, ins. 4, c. 210].

Molto Mag.co s.or mio oss.mo,

Con questa a V. S. sarà *Vincentio Rotilenzi* mio giovane il quale presenterà insieme il mandato fatto dal cavaliere Gaddi per il resto del prezzo delli tre rit[r]atti fatti da me per la Galleria secondo che son nominati in detto mandato e piacendo a V. S. darli allo apportatore detto mi farà favore e servitio e saranno ben dati, ne sendo questa per altro le bacio le mani replicando in quella che sono scudi cinquanta di moneta il resto di detto conto. Di casa li 29 di luglio 1586

Di S. V. molto Mag.ca

Oblig.mo s. Alessandro Allori.

Al molto Mag.co s.or Giovanni Ser Jacopi s.or mio oss.mo.

[Guard., CXI, ins. 4, c. 210].

4. A dì 30 di aprile 1586.

tara d'accordo Il Ser.mo Gran Duca deve dare a *Alessandro Pieroni,* pittore, per un ritratto di Cosimo vechio per la Galleria di S. A. S. consegnato sotto dì 15 di marzo

sc. 4 1584 a ms. Cosimo Latini sc. 22

Al quaderno B a c. 169. tara sc. 4

[Guard., CXI, ins. 2, c. 176]. resta sc. 18

Molto Mag.co ms. Giovanni [*Seriacopi*],

V. S. sarà contenta pagare a *Alessandro di Benedetto Pieroni,* pittore, sc. 10 di l. 7 per sc. a buon conto del quadro che ha fatto per S. A. Ser.ma et mi vi raccomando. Di casa li 4 di aprile 1585. sc. 10.

Alli s.tii sua, Niccolò Gaddi.

Al quad. B a c. 11. In listra a c. 12.

Dietro : Al molto Mag.co ms. Gio : Ser Jacopi mio oss.mo

[Guard., CXI, ins. 2, c. 176].

Molto Mag.co ms. Giovanni [*Seriacopi*],

Sarete contento pagare a *Alessandro Pieroni,* pittore, sc. otto per suo resto del ritratto di Cosimo vecchio che ha fatto per la galleria di S. A. Ser.ma per sc. diciotto si come insieme siate restati d'accordo di tale prezzo et Dio vi feliciti. Di casa li 26 di luglio 1586. sc. 8 di moneta.

Alli s.tii di V. S., Niccolò Gaddi.

Al quad. B a c. 167 : portò contanti in l. 56.

Dietro : Al molto Mag.co ms. Gio. Ser Jacopi mio oss.mo.

[Guard., CXI, ins. 2, 176].

5. Molto Mag.co m. Giovanni [*Seriacopi*],

tara d'accordo Il Ser.mo Gran Duca Francescho Medici de' dare insino a qu[e]sto dì ultimo d'aprile 1586 scudi quaranta cinque per la pittura del ritratto della ilustrissima Duchessa Leonora Toledo sua madre e del s.re Don Gratia suo fratello nello stesso quadro consegniato al Guar-

sc. 7 daroba il dì ultimo d'aprile 1584 sc. 45

E piú de' dare scudi trenta per il ritratto di M. Giovanni di Pier Francesco Medici e della s.ra Caterina Sforza s.ra d'Imola sua moglie nello stesso quadro consegniato a ms. Giovanni Seri Jacopi nella Galleria

sc. 3 il dì 22 di settembre 1585. sc. 30

sc. 10 somma sc. 75

tara sc. 10

resta sc. 65

Di Vos.a *Lorenzo Vaiani dello Sciorina,* pittore.

Al quad. B a c. 170.

[Guard., CXI, ins. 1, c. 3].

Molto Mag.^{co} ms. Giovanni [*Seriacopi*],

Sarete contento pagare a *Lorenzo di Filippo detto Sciorina*, pittore, fiorini quarantacinque per suo resto de' dua quadri che ha fatti per la galleria di S. A. Ser.^{ma} ch'uno è il quadro della Duchessa Leonora per prezzo di f. trentotto et l'altro è di Giovanni de' Medici per f. ventisette si come siate restati d'accordo insieme di tal prezzo et Dio vi feliciti. Di casa li 24 di luglio 1586.

Alli ser.^{tii} sua, Niccolò Gaddi.

Anne auti questo dì 26 di luglio [15]86 f. dieci di moneta a buon conto de' sudetti al quaderno B c. 176. lire 70.

Al quaderno B a c. 173.

Dietro: Al molto Mag.^{co} ms. Giovanni Ser Iacopi mio oss.^{mo}.

[Guard., CXI, ins. 4, c. 131].

6. Molto Mag.^{co} m. Giovanni [*Seriacopi*],

V. S. sarà contenta pagare all'apportatore di questa che sarà *Santi di Tito*, pittore, sc. venti di l. 7 per sc., quali sono a buon conto de' quattro quadri che fa per S. A. Ser.^{ma} et mi vi raccomando. Di casa il dì VIIII di marzo 1584 [*st. com. 1585*]

Alli comandi vostri, Niccolò Gaddi.

Al quad. B a c. 4.

Al molto mag.^{co} m. Giovanni Ser Jacopi mio oss.^{mo}.

[Guard., CXI, ins. 2, c. 64].

tara d'accordo		
	Santi di Tito. Il Ser.^{mo} Gran Duca de' dare per dipintura del ritratto della regina di Francia	
sc. 5		sc. 25
	E de' dare per la dipintura del ritratto del rev.^{mo} card.^{le} Giovanni	
sc. 3		sc. 18
	E de' dare per dipintura del ritratto di [*sopra aggiunto:* Cosimo di] Giovanni di Cosimo vechio	
sc. 3		sc. 18
	E de' dare per dipintura del ritratto di Giuliano padre di papa Cremente	
sc. 3		sc. 18
sc. 14		sc. 79
	t.	sc. 14
	resta	sc. 65

Anne dal ms. Gio. Seriacopi a bon conto sc. 40

Al quaderno B a c. 171.

Dietro: Conto di Santi di Tito Titi pittore di 4 ritratti col Gran Duca di Toscana.

[Guard., CXI, ins. 4, c. 130].

Molto Mag.co ms. Giovanni [*Seriacopi*],

Sarete contento pagare a *Santi di Tito*, pittore, sc. quindici per suo resto de' quattro quadri che ha fatti per la galleria di S. A. Ser.ma dipintovi in uno la regina di Francia per prezzo di sc. venti et in uno il cardinale Giovanni per sc. quindici e uno Giovanni di Cosimo per sc. quindici et l'altro Giuliano padre di papa Clemente per sc. quindici, si come siate restati d'accordo insieme di tal prezzo, et Dio vi feliciti. Di casa alli 26 di luglio 1586.

Alli s.tii di V. S., Niccolò Gaddi.

Al quaderno B a c. 173.

Portò il detto contanti sc. 15

Dietro: Al molto magnifico m. Giovanni Ser Jacopi mio oss.mo.

[Guard., CXI, ins. 4, c. 130].

Molto Mag.co ms. Giovanni [*Seriacopi*],

V. S. sarà contenta pagare a m. *Santi di Tito*, pittore, sc. dieci di l. sette per sc. quali sono a buon conto del ritratto che fa del Ser.mo Gran Duca et con far fine me li raccomando. Di casa il dì 15 di marzo $15\,^{85}/_{86}$. Sc. 10 di moneta.

Alli s.zii sua, Niccolò Gaddi.

Io Santi sopradecto ho riceuto e' sopradecti danari in scudi dieci ogi questo dì 15 di marzo 1585. l. 70

Al quaderno B a c. 108.

Dietro: Al molto Mag.co ms. Giovanni Ser Jacopi mio oss.mo.

[Guard., CXI, ins. 4, c. 209].

A dì 15 di ottobre 1586

Il Ser.mo Granduca de' dare per fattura delli apiè quadri consegniati a ms. Cosimo Latini cioè

tara d'accordo		
sc. 7	Per fattura del ritratto dello Ill.mo S. Don Pietro Medici domando di mia fatura scudi venticinque cioè	sc. 25
sc. 5	Per fattura d'uno ritratto simile del S.re Don Giovanni Medici consegniato come di sopra scudi venticinque cioè	sc. 25
sc. 12	somma	sc. 50
	tara	sc. 12
	resta	sc. 38

E' sopra decti quadri sono alti br. $2\,^{1}/_{2}$ e largo br. 2 in circa fatti per ordine di sua Al.zza Ser.ma data al sig. cav.re Gaddi.

Santi di Tito Titi pittore.

Al quaderno B a c. 220.

[Guard., CXI. ins. 4, c. 209].

Molto Mag.co ms. Giovanni [*Seriacopi*],

Vi piacerà pagare a *Santi di Tito*, pittore, sc. trentotto per e' dua ritratti che ha fatti per S. A. Ser.ma cioè il ritratto del Ill.mo et Ecc.mo sig. Don Pietro Medici per sc. 18 et il ritratto del Ill.mo S. Don Giovanni Medici sc. 20 si come siate restati d'accordo insieme di tal prezzo e Dio vi feliciti. Di casa li 23 d'ottobre 1586. In tutto sc. 38 di moneta.

A s.tii di V. S., Niccolò Gaddi.

Al quaderno B a c. 221.
Dietro : Al molto Mag.co ms. Giovanni Ser Jacopi mio oss.mo.
[Guard., CXI, ins. 4, c. 209].

7.

tara d'accordo — Il Ser.mo Granduca di Toscana dee dare a dì 2 di maggio 1586 sc. 40 di moneta per fattura di dua quadri dipintovi drento in uno Pier Francesco di Lorenzo de' Medici e uno il cardinale Ipolito Medici a sc. 20 l'uno consegnati a Cosimo Latini ministro della Galleria — sc. 40

sc. 4 — tara sc. 4

resta sc. 63

Io *Francesco Morandini da Poppi.*

Al quaderno B a c. 171.
[Guard., CXI, ins. 2, c. 174].

Molto Mag.co ms. Giovanni [*Seriacopi*],

Sarete contento pagare a *Francesco* detto il *Poppi*, pittore, sc. sedici per suo resto de' dua quadri che ha fatti per la galleria di S. A. Ser.ma che uno è il ritratto di Pier Francesco di Lorenzo per prezzo di sc. diciotto et l'altro del cardinale Ipolito per prezzo di sc. diciotto, si come siate restati d'accordo insieme di tal prezzo. Che Dio vi feliciti. Di casa il dì 29 di luglio 1586.

Alli s.zi sua, Niccolò Gaddi.

Portò lui detto contanti sc. 16 di moneta per suo resto.
Al quaderno B a c. 173.
Dietro : Al molto Mag.co ms. Giovanni Ser Jacopi mio oss.mo.
[Guard., CXI, ins. 4, c. 133].

8. 1586, a 12 di maggio

tara d'accordo — Il Ser.mo Gran Duca di Toscana dee dare questo giorno suddetto scudi venticinque per aver dipinto il ritratto di Piero di Lorenzo e scudi venti per un altro di Piero di Cosimo de' Medici che in tutto sono scudi

sc. 7 — 45, i quali rittratti sono consignati a m. Cosimo Latini ministro in Galleria — sc. 45

tara sc. 7

resta sc. 38

Giovambattista Paggi genovese.

Al quad. B a c. 172.

[Guard., CXI, ins. 1, c. 1].

Molto Mag.co ms. Giovanni [*Seriacopi*],

V. S. sarà contenta pagare a m. *Giovan Batista Paggi* sc. venticinque di l. sette per sc. quali se li pagono a conto di dua quadri di ritratti che ha fatti per la galleria di S. A. Ser.ma et me li raccomando. Di casa li 28 di giugno 1586.

Alli com.di sua, Niccolò Gaddi.

Al quaderno B a c. 159.

Portò detto Giovan Batista contanti l. 175.

Dietro: al molto Mag.co ms. Giovanni Ser Jacopi mio oss.mo.

[Guard., CXI, ins. 4, c. 141].

Mag.co ms. Cosimo [*Latini*],

Per un poco di faccenda c' ho alle mani non posso venir per que' scudi tredici ch' io resto ad avere. Le mando in iscambio Alessandro mio nipote a cui piacendole gli potrà pagare che saranno ben dati, nè occorrendo altro me le raccomando. Di casa li 9 d' agosto 1586.

Per servirla *Giovan Battista Paggi*

[Guard., CXI, ins. 1, c. 1. — Ibid. il mandato pel pagamento dei 13 scudi da Cosimo Latini al provveditore Giovanni Ser Jacopi in data 9 agosto 1586].

9. Molto Mag.co m. Giovanni [*Seriacopi*],

V. S. sarà contenta pagare all'apportatore di questa che sarà *Girolamo Macchietti*, pittore, scudi venti di l. sette per sc. a buon conto di dua quadri che ha fatti per S. A. Ser.ma et me li raccomando. Di casa, li VIIII di dicembre 1585.

Alli comandi sua, Niccolò Gaddi.

Portò contanti l. 140. Messo in listra al quad. B a c. 81.

Al molto Mag.co ms. Giovanni Ser Jacopi mio oss.mo.

[Guard., CXI, ins. 2, c. 168].

Il Crocifissaio. Girolamo di Franciescho Machietti a dì 29 di aprile [15]86. Consengniò in Galleria a dì 11 di gennaio nello 84 dua ritratti al mag.co m.r Cosimo Latini uno dell mag.co s.r Laurenzio vechio Medici et l'altro lo ecc.mo s.r duca Alessandro Medici. Domanda di sua pittura iscudi sedici dell'uno che montano — sc. 32

tara d'accordo sc. 2

tara sc. 2

restano sc. 30

Ricevei a dì 9 di dicembre 1585 per sopra detto conto iscudi venti dal mag.co m. Giovanni di m. Franciescho Seriacopi per poliza del mag.co s.r cavaliere Gaddi di contanti sc. 20

Girolamo di Franciescho Machietti pittore mano propia, Fiorenza.

Al quaderno B a c. 172.

[Guard., CXI, ins. 2, c. 175].

Molto Mag.co m. Giovanni [*Seriacopi*],

Sarete contento pagare a *Girolamo Machietti* pittore f. dieci per suo resto de' dua quadri che ha fatto per la Galleria di S. A. Ser.ma che il ritratto di Lorenzo vecchio f. quindici et il ritratto del duca Alessandro similmente f. quindici, si come siate restati d'accordo insieme di tal prezzo, et Dio vi feliciti. Di casa il dì 25 di luglio 1586.

Alli s.zi di V. S., Niccolò Gaddi.

Portò detto contanti l. 70 al quaderno B c. 173.

Dietro: Al molto Mag.co M. Giovanni Ser Jacopi mio oss.mo.

[Guard., CXI, ins. 4, c. 132].

10. Molto Mag.co ms. Giovanni [*Seriacopi*],

V. S. sarà contenta pagare a m. *Piero Candido* pittore fiamingho sc. dieci di l. 7 per sc. quali se li pagono a buon conto de' quadri che fa per la Galleria di S. A. Ser.ma nè sendo qua per altro me li raccomando. Di casa li XV di marzo 1585 [*st. com. 1586*].

Alli s.tii sua, Niccolò Gaddi.

Io Cornelio Candido fiamingo ho ricevotto liere settanta a dì sopperdetto.

Al quaderno B a c. 108.

Dietro: Al molto Mag.co ms. Giovanni Ser Jacopi mio oss.mo.

[Guard., CXI, ins. 2, c. 177].

tara d'accordo *Pietro Candido.* Il S.mo Granduca de' dare questo dì 22 di maggio 1586 schudi 25 per avere dipinto un quadro drento il duca Giugliano de' Medici Duca di Nemors consegniato detto quadro a ms. Cosimo Latini sul choridore sc. 25

sc. 5

tara sc. 5

resta sc. 20

Io *Pietro Candido* pittore fiamingo.

Al quaderno B a c. 169.

Molto Mag.co ms. Giovanni [*Seriacopi*],

Sarete contento pagare a *Pietro Candido* pittore et per lui a *Cornelio* suo fratello sc. dieci per suo resto del quadro che ha fatto di ritratto del Duca Giuliano Duca di Nemors per prezzo di sc. venti per la Gal-

leria di S. A. Ser.ma si come siate restati d'accordo insieme di tal prezzo, et Dio vi feliciti. Di casa il dì 26 di luglio 1586. sc. 10 di moneta.

Alli s.tii di V. S.; Niccolò Gaddi.

Al quaderno B a c. 167 portò Cornelio detto contanti l. 70.
Dietro: Al molto Mag.co ms. Giovanni Ser Jacopi mio oss.mo.
[Guard., CXI, ins. 4, c. 182].

Addì 31 di magio 1586.

Molto Mag.co Sig.re Proveditore. V. S. con suo comodo sarà contento pagare al presente latore che sarà *Cornelio* mio fratello tutto il resto de' denari del mio conto per conto della manifatura del quadro del duca Giugliano de' Medici duca di Nemors fatto di mio mano per la ghalleria di sua A.a S.ma che sotto dì 15 di marzo 1583 ricevei lire settanta da S. V. a buo conto di detto quadro et il resto di detta manifatura che sarà fatta da V. S. et dal cavaliere Ghaddi che tutto me ne raporto alle S. V.e pagando al sopra detto Cornelio per andare io di fuora et la presente serva come per riceuta.

Io Pietro Candido pittore fiamingo.

Io Cornelo Candido ho recutto liere settanta a dì vinti sei di lulio 1586 per ressto del pagamento d'uno retrato come di soppra ditta.
[Guard., CXI, ins. 4, c. 171].

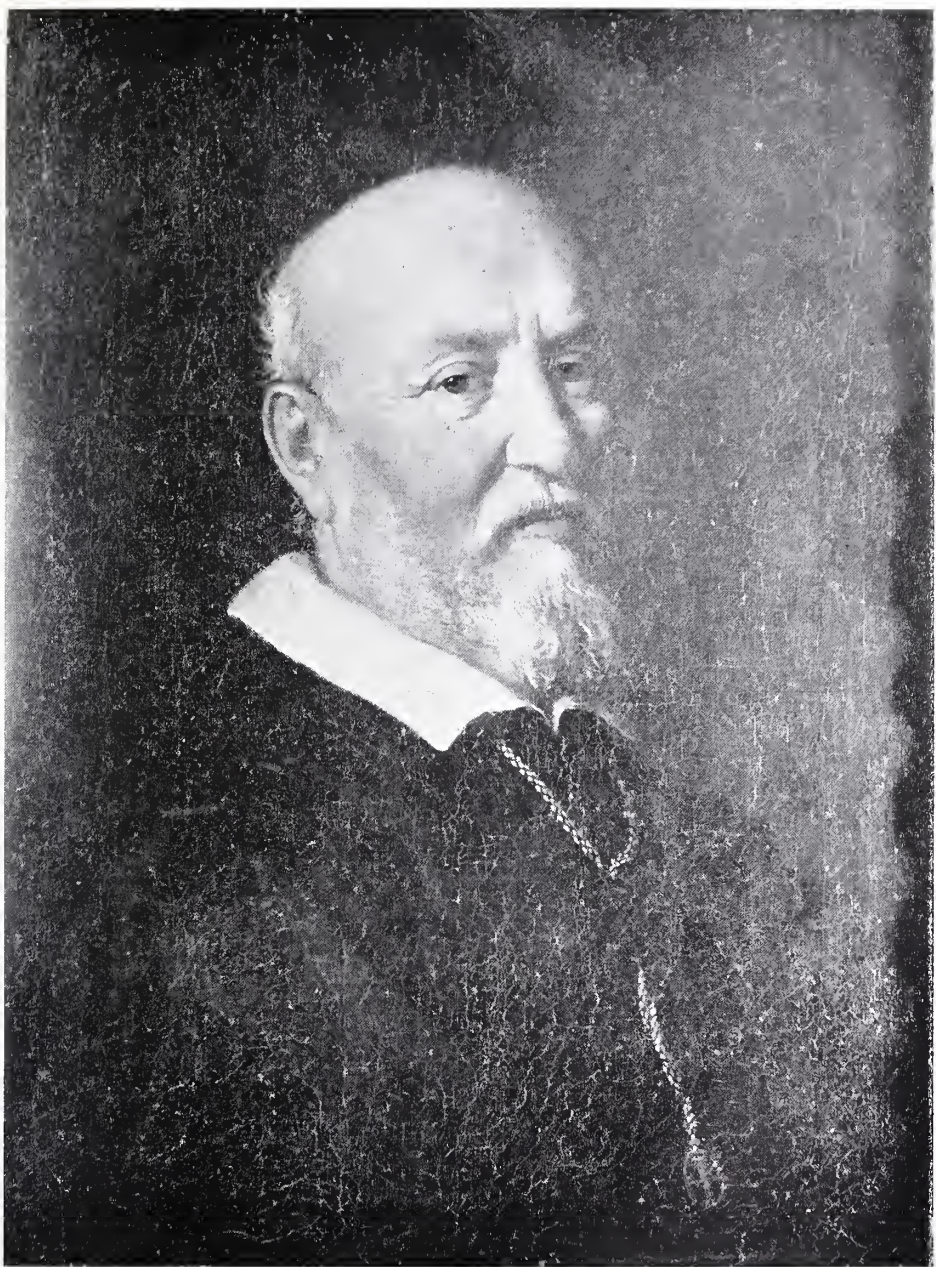
11. A dì 11 di gennaio,

tara d'accordo	Il Ser.mo Gran Duca de' dare per un ritratto di Papa Leone Medici fatto per la sua Galeria scudi dic[i]otto a *Lodovico Buti* pittore. Consegnato a Cosimo Latini ministro della Galeria, fatto per ordine del cavaliere	
sc. 2	Gaddi	sc. 18
		tara sc. 2
		resta sc. 16

Al quaderno B a c. 258.
[Guard., CXI, ins. 3, c. 81].

12. 1585

La Galleria di contro de' dare per li appresso ritratti consegnati a m. Cosimo Latini per ordine di m. Giovanni Ser Jacopi cioè

tara d'accordo	Un quadro drentovi dua ritratti del sig. Giovanni Medici padre del ser.mo Gran Duca Cosimo et della s.ra	
sc. 5	Maria	sc. 25
	Un quadro simile dipintovi un ritratto del Ser.mo	
sc. —	Gran Duca Cosimo in abito reale	sc. 20
	Un quadro simile dipintovi il ritratto di papa Cle-	
sc. 2	mente settimo	sc. 20

Giusto Sustermans. — Ritratto del Passignano.

(Firenze, R. Galleria degli Uffizi).

(*Gabinetto Fotografico della R. Galleria degli Uffizi*).

	Un quadro simile drentovi il ritratto dell'Ill.mo Cardinale Ferdinando Medici	
sc. 2		sc. 20
sc. 9		sc. 85
		tara sc. 9

Al quaderno B c. 172. resta sc. 76

1585

Di contro: La Galleria del Ser.mo Gran Duca di Toscana de' havere a dì 16 di luglio sc. quaranta di moneta per lei da M. Giovanni ser Jacopi sc. 40

In basso a destra: Batista Naldini pittore.

[Guard., CXI, ins. 1, c. 2].

Molto Mag.co m. Giovanni [*Seriacopi*],

Piacerà a V. S. far pagare a Matteo mio padre li sc. trentasei per resto delli quadri secondo il mandato del s. caval.re Gaddi e' quali saranno bene pagati et si degni scusarmi se non vengo in persona per essere occupato in casa di fretta et le bacio le mani. Di casa il dì 26 di luglio 1586.

di V. S. servitore
Batista Naldini pittore.

Al molto mag.co s.r mio oss.mo M. Giovanni Ser Jacopi.

[Guard., CXI. ins. 1, c. 2. — Ibid. il mandato di pagamento dei 36 scudi da Niccolò Gaddi al provveditore Giovanni Seriacopi in data 26 luglio 1586].

13. Mang.co ms. Giovanni Ser Jacopi,

tara d'accordo	Questo è 'l prezo de ritrato fato per la galeria di S. A. S. e ritrato è il duca Lorenzo ducha d'Urbino fatto con quela diligenzia che o saputo ne do prezo sc. 25 che tanto mi pare avere per mia opera questo dì 29	
sc. 5	d'aprile 1586	sc. 25
		tara sc. 5
		resta sc. 20

Lesandro pitore deto il *barbieri.*

Danari ricevuti innūna partita sc. 12

Al quaderno B a c. 169.

Molto Mag.co ms. Giovanni [*Seriacopi*],

Sarete contento pagare a *Alessandro del Barbiere*, pittore, sc. otto per resto del quadro del ritratto del duca d'Urbino che ha fatto per la

Galleria di S. A. S. per sc. venti si come siate restati d'accordo insieme di tal prezzo et Dio vi feliciti. Di casa il dì 26 di luglio 1586.

Alli servitii di V. S., Niccolò Gaddi.

Al quaderno B a c. 167 portò detto contanti l. 56
Dietro: Al molto mag.co m. Giovanni Ser Jacopi mio oss.mo.
[Guard., CXI, ins. 2, c. 172].

14.

tara d'accordo Il Serenissimo Gran Duca di Toscana de' dare sc. quaranta tanti sono per la valuta d'un quadro dipinto da me *Giovanni Bizzelli*, pittore, fatto per la Galleria di S. A. S. dentrovi la S.ma Gran Duchessa Giovanna insieme col Ser.mo Gran Principe ambi di felice memoria cosegnati a m. Cosimo Latini ministro
sc. 4 di Galleria sc. 40
sc. 4
sc. 36

Al quaderno B a c. 170.
Dietro: Conto d'Alessandro Allori insieme con il conto in suo nome di Giovanni Bizelli pittori amendua.

Molto Mag.co m. Giovanni [*Seriacopi*],

Sarete contento pagare a *Giovanni Bizzelli,* pittore, in nome di *Alessandro di Cristofano Allori*, sc. ventisei per suo resto del ritratto della Ser.ma Giovanna d'Austria con il Principe, che ha fatto per la Galleria di S. A. Ser.ma per prezo di sc. trentasei, sicome siate restat- d'accordo insieme di tal prezzo, e Dio vi feliciti. Di casa li 26 di luglio 1586.

Alli ser.zi di V. S., Niccolò Gaddi.

Al quaderno B c. 168 portò Giovanni Bizzelli sudetto contanti l. 182
Al molto Mag.co ms. Giovanni Ser Jacopi mio oss.mo.
[Guard., CXI, ins. 2, c. 173].

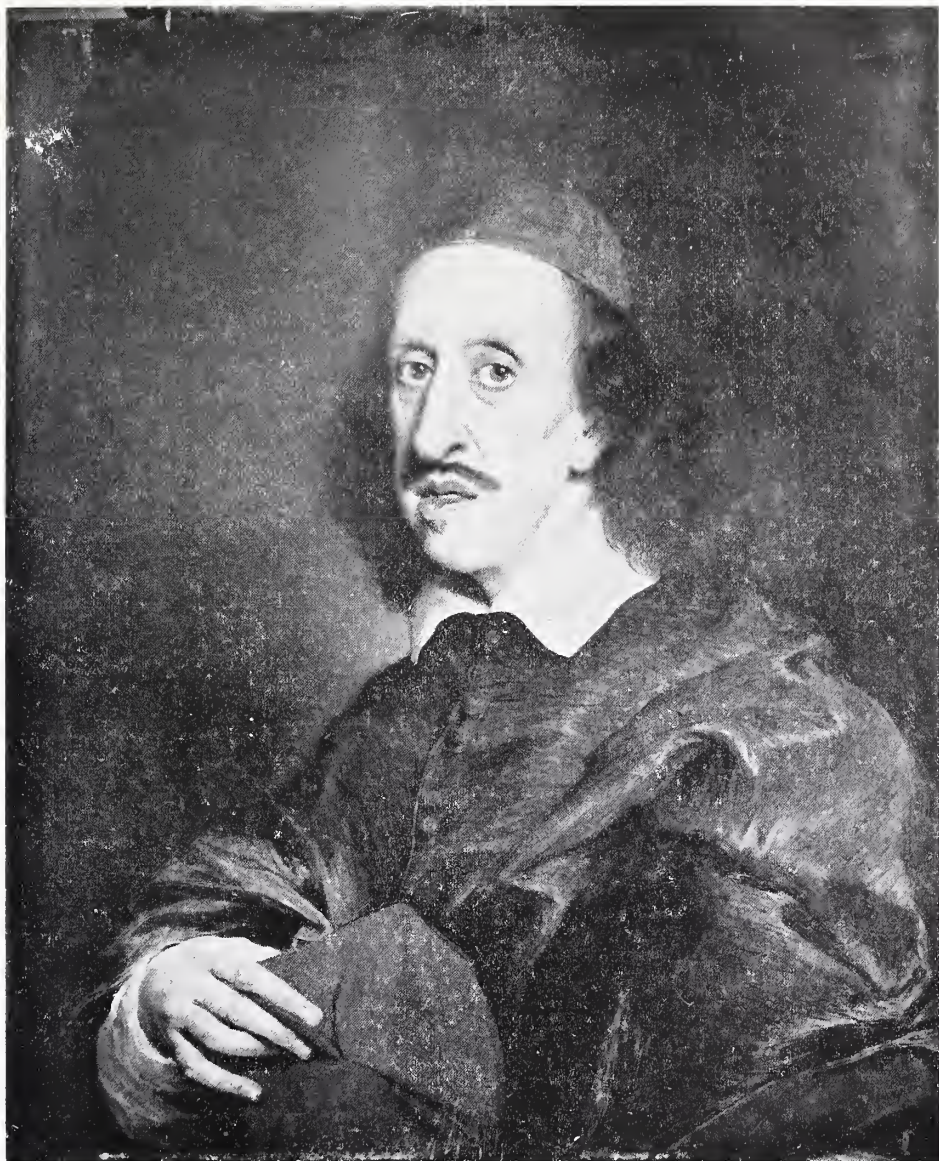
Giovanni Poggi.

Num. 126. Giusto Sustermans. Ritratto del Passignano.

Si trova nel corridoio di comunicazione tra le Gallerie Uffizi e Pitti ed era creduto l'autoritratto del Passignano. Proviene dall'eredità del cardinale Leopoldo De Medici e come opera del Sustermans è descritta nel suo inventario.

AUTORITRATTO DEL PASSIGNANO.

(Firenze, R. Galleria degli Uffizi).

(*Gabinetto Fotografico della R. Galleria degli Uffizi*).

Gaulli Giovan Battista detto il Baciccio.
Ritratto del cardinale Leopoldo De' Medici.

(Firenze, R. Galleria degli Uffizi).

(*Gabinetto Fotografico della R. Galleria degli Uffizi*).

[*A. S. F., Guardaroba num. 826. Inventario dei mobili e masserizie dell' eredità del ser.mo e rev.mo sig. cardinale Leopoldo de' Medici* (anno 1675) a c. 90].

« Un quadro in tela alto br. 1 1/3 largo br. 1 1/8 dipintovi di mano « di Giusto il ritratto del Passignano da vecchio, con capo calvo, e sco- « perto, barba bianca, vestito di nero senza mani, e si vede l'orecchio « destro, con catenuzza d'oro al collo, senza adornamento ».

Non vi è dubbio che questo quadro rappresenti il Passignano, se si confronta con l'autoritratto della Galleria degli Uffizi (num. 281) nel quale è raffigurato più giovane.

Probabilmente il Sustermans dipinse dal vero il Passignano, che, come sappiamo da un vecchio inventario citato, [*A. S. F., Guardaroba num. 1185,* vol. I, a carte 379], era stato suo maestro.

Certamente la pittura appartiene al primo periodo della carriera del Sustermans, quando egli era sotto l' influenza di Frans Pourbus il giovane. Siamo qui lontani dalla sua maniera più tarda e più famigliare a noi, caratterizzata dalle carnagioni biaccose e dalle labbra d'un rosso vivacissimo. Le misure del quadro dipinto a olio su tela sono le seguenti : altezza : 0,627 ; larghezza : 0,47.

Num. 765. Giovanni Holbein (il giovane). Ritratto di Riccardo Southwell.

Il Baldinucci [1] descrive minutamente questo ritratto, che allora si trovava nella Tribuna degli Uffizi :

« .... e poi essendo lo stesso Federigo (Zuccheri) in Roma a con- « versare col Golzio nella propria casa di lui, parlando delle cose del- « l'arte e di questo pittore (Holbein), ebbe a dire che le pitture di que- « st'uomo non invidiavano quelle dello stesso Raffaello : e se ciò non vo- « gliamo credere per quello che ne lasciò scritto il van Mander nel suo « idioma fiammingo, possiamo valerci del testimonio di molte pitture che « si trovano per l' Italia di sua mano, ma particolarmente del meravi- « glioso ritratto che si conserva nella real galleria del serenissimo gran- « duca, nella stanza chiamata la tribuna, dove, in un quadro di circa un « braccio, è una figura in tavola, che rappresenta un uomo con barba rasa, « con una berretta nera in capo, in fronte alla quale è una borchia d'oro, « con una gemma o cammeo il tutto in campo verde. La figura guarda « verso la parte sinistra; ha tra la gola e la guancia destra due margini, che « par di persona che abbia patito di scrofole ; è vestita di veste nera alla « nobile con maniche di raso nero, e le mani, poste sopra l'una l'altra,

[1] FILIPPO BALDINUCCI. *Notizie dei professori del disegno* (ediz. F. Ranalli), Vol. II. Firenze 1846 ; pp. 269-270.

« posano sopra checchessia o tavola o altro — ; ha in un dito un anello
« e al collo una catena d'oro. Nel mezzo al verde campo, di qua e di là
« dalla testa, si leggono le seguenti parole :

X. IVLII ANNO H. VIII. XXVIII — ETATIS SUÆ ANN. XXXIII.

« L'ornamento è intagliato e dorato, e dalle bande sono due cartel-
« line d'argento sodo ; nella prima a man destra sono intagliate queste
« parole :

EFFIGIES DOMINI RICARDI SOUTHWELLI EQUITIS AURATI
CONSILIARII PRIVATI HENRICI VIII.
REGIS ANGLIAE.

« Nella seconda a man sinistra :

OPUS CELEBERRIMI ARTIFICIS IOHANNIS HOLBIENI PICTORIS
REGIS HENRICI VIII.

« Nella parte di sopra è l'arme del granduca Cosimo II pure d'ar-
« gento sodo, con iscrizione :

COSMUS II. MAGN. DUX ETRURIAE IIII

« ed in quella di sotto un'altr'arme coronata, che è quella del regno,
« che ha d' intorno secondo il costume, le seguenti parole (motto fran-
« cese dell'ordine della legaccia, overo giaretiera) :

HONI SOIT QUI MAL Y PENSE 1621 ».

Questo stemma è partito di due e spaccato : 1. Howard, 2. Mowbrey ; 3. Brotherton, 4. Warren, 5. Fitz-Alen, 6. Maltravers.

Riguardo al suddetto stemma di Tommaso Howard, conte di Arundel, ho voluto per mezzo del noto studioso d'arte H. P. Horne, che gentilmente mi aveva favorito alcune informazioni sul quadro, sentire il parere d'uno dei più distinti conoscitori d'araldica inglese, il signor Max Rosenheim. Questi è d'opinione che nel primo quarto dello stemma (Howard), esiste un errore d'araldica, ossia un'omissione che il conte di Arundel nel 1621 non avrebbe mai permesso in uno dei ritratti della sua famosa raccolta. Egli suppone perciò che la placchetta d'argento, su cui è inciso lo stemma, possa esser stata messa più tardi da qualcuno che non conosceva perfettamente lo stemma Howard ; oppure che il primo quarto logorato sia stato rifatto. In linguaggio araldico francese ci dà la descrizione di ciò che manca nella banda del primo quarto dello stemma : *la bande chargée en haut d'un écusson d'or, posé en bande, surchargé d'un lion naissant de gueule, la bouche percé d'une flèche et enclos dans un double trécheur fleuronné et contrefleuronné aussi de gueule.*

Scuola di Van Dyck.
Ritratto di donna Olimpia Aldobrandini, principessa di Rossano.
(Firenze, R. Galleria Pitti).

(Gabinetto Fotografico della R. Galleria degli Uffizi).

Il granduca di Toscana Cosimo II in una sua lettera del 12 settembre 1620 diretta al conte di Arundel esprimeva il desiderio di avere un'opera del celebre pittore del re Enrico VIII. L'Arundel a sua volta risponde di aver incaricato il signor Amerigo Salvetti di mandargli una delle migliori e meglio conservate pitture di Holbein che aveva nella sua raccolta. Il quadro non è descritto, ma è facile capire che si tratta del ritratto di Riccardo Southwell, il quale è il solo lavoro autentico e d'inestimabile valore di Holbein, posseduto dalla Galleria degli Uffizi.

Il Salvetti in una lettera del 7 gennaio 1620 scrive al cav. Cioli segretario del granduca, sperando di ricevere presto dal conte d'Arundel la pittura, che poteva esser caricata su una nave pronta a partire per Livorno fra pochi giorni. In un'altra lettera del 19 marzo, sempre da Londra, dice che il bastimento ha dovuto ritardare la sua partenza a causa dei ghiacci ed egli sperava potesse far vela per Livorno fra due o tre giorni, se il tempo si fosse rimesso. Il Salvetti finalmente in una terza lettera del 30 aprile 1621, diretta al signor Picchena primo segretario e consigliere del granduca, c'informa che il quadro era stato spedito a Livorno da molto tempo insieme ad altri oggetti e doveva esser già pervenuto nelle mani delle Loro Altezze Serenissime.

[*A. S. F., Mediceo 4183; Lettere della Regina e del Re d'Inghilterra dall'anno 1542 al 1621, a c. 204r*].

Ser.mo Sig.

Feb. 1621.

Ho ricevuto la lettera di V. A. S. de' 12 Settembre passato e per essa inteso il grand desiderio havea d'havere qualche opera del famoso Pittore del re Enrico ottavo Hans Holben (sic). Ringratio V. A. che si sia degnata di honorarmi di questa sua richiesta et darmi occasione di servirla et mostrarli in qualche parte l'affettione et riverenza mia verso lei. Li mando dunque per mani del S. Amerigo Salvetti una pittura delle megliore et meglio conservate che ho del detto Holben, il quale per la maggior parte non fece altro che ritratti al naturale et di non molta grandezza.

Havero sommamente caro che sia di suo gusto et stimata da lei degna d'esser messa tra le altre sue tante celebrate pitture. Riceva V. A. questo picciol segnio del grand'affetto et riverenza mia verso lej per hora, finchè mi s'appresenti maggior occasione di servirla.

Et cosi pregho il sig. Iddio che li dia ogni felicità et contento. Di Londra addi.... Febraro 1621.

Serv.re aff.mo
F: ARUNDELL.

[A tergo: al Ser.mo Gran Duca di Toscana].

[*A. S. F. Mediceo 4194*].

Molto Ill.mo Sig.r mio oss.mo

De 5 et 12 del passato sono le lettere, che mi trovo di V. S. et quanto alla pittura dell Sig.r conte d' Arundell, credo che S. e.za me la darà presto, et Jo subito la farò caricare su una nave, che deve fra pochi giorni partire per toccare a Livorno, come seguira ancora dell' Harpa Irlandese che ho compro, la quale è delle meglio di questo regno, havendola cavata per forza di amicizia et denaro di mano del S. Visconte Purbech, fratello del S.r marchese di Buchingham, et dato al suo musico scudi 66 ordinario prezzo di quelle che sono buone, et che con grandissima dificoltà si trovano. Quando l' havro consegnata alla nave all' hora manderò a V. S. Il conto di tutto, et se anche l'ordine del Gran Duca nostro Sig.re per la scultura di Lucrezia romana mi verra In tempo godrà anch'essa della comodita di questa nave.

Sento la nuova Indispositione del serenissimo Padrone fino all'anima et spero con V. S., che ben presto abbia da restarne libera, che a Dio piaccia di farcene la grazia. Fu bene che l'amico si risolvesse a pigliare quei scudi 50 et jo resto a V. S. obligatissimo della briga presosi et desidero che si valga di me come d'un suo vero servitore di cuore, et i bacio con tutto l'animo le mani. Da Londra addi 7 Gennaio 1620.

Serv. aff.mo

A. SALVETTI.

[A tergo: Al molto ill.re sig.r mio oss.mo il cav.ri Andrea Cioli segretario del serenissimo granduca di Toscana. Fiorenza].

[*A. S. F. Mediceo 4194*].

Molto Ill.mo Sig.r mio oss.mo

La nostra Nave, che porta l' Harpa Irlandese, la statuetta di Lucrezia romana, et pittura del sig. conte d' Arundel, non possette mai partire, rispetto all'essere questa riviera stata fino ad' hora chiusa da Diacci ma col cambiamento del tempo siendosi ritornata ad aprire, dovra fra due o tre giorni fare vela per Livorno, Intanto Io mando a V. S. con questa la poliza di carico di tutto. Sentiro volentieri che V. S. habbia fatto pagare per me a cotesti signori Guadagni li scudi 205 $^3/_4$ che le accennai con la mia ultima havere speso Intorno alla detta statuetta, et pittura, come anco delli antecedenti scudi 76 et giuli 2 per l' harpa. Ricevei la settimana passata la lettera di Lucca, che in assenza di V. S. mi mando quello che scrive sotto di lei, al quale restando In molto obligo, a V. S. faccio reverenza, et bacio col mio solito cordialissimo affetto la mano. Da Londra 19 Marzo 1620.

Di V. S. molto Illustrissima Serv. aff.mo

A. SALVETTI.

[A tergo: Al molto ill.mo sig. mio oss.mo il sig. cav.ri Andrea Cioli seg.ro del ser.mo Granduca di Toscana. Fiorenza].

[*A. S. F. Mediceo 4194*].

Ill.^{mo} sig. mio oss.^{mo}

Accuso a V. S. Ill.^{ma} la riceuta del suo piego de 3 del presente mese con i fogli di Roma et Genova in contra cambio de quali le mando aggiunto a questa il mio solito inserto con quanto di presente mi è sovvenuto d'avvisarla.

Quel quadro di pittura, che V. S. Ill.^{ma} m'accenna fu da me procurato dal sig.^{r} Conte d'Arundel per ordine che il sig. cav. Cioli mi diede da parte del ser.^{mo} Gran Duca di f. m. (felice memoria) et è tanto ch'io la mandai con altre robbe a Livorno al Proveditore, che a quest'hora dovranno essere pervenute nelle mani delle loro A. A. Ser.^{me} come era pervenuta la lettera che medesimamente mandai, le quale se si compiaceranno di mandargliene ringraziamenti sono certo che lo faranno ad uno che desidera quanta felicità et grandezza a tutta la ser.^{ma} Casa di Toscana, si possa mai desiderare che in ogni occasione ne ha dato et dà buona testimonianza et Io facendo a V. S. Ill.^{ma} riverenza le bacio cordialissimamente le mani. Di Londra li 30 d'Aprile 1621.

Di V. S. Ill.^{ma}

Serv. aff.^{mo}
A. SALVETTI.

[A tergo: All'ill.^{mo} sig. mio oss.^{mo} il s.^{r} Curzio Picchena principal seg.^{ro} e cons.^{re} del ser.^{mo} Gran Duca di Toscana in Fiorenza].

Num. 3507. Gaulli Giovan Battista detto il Baciccio (genovese, nato nel 1639, morto nel 1709). Ritratto del cardinale Leopoldo de' Medici.

Questo quadro si trova attualmente nel corridoio di comunicazione tra le Gallerie Uffizi e Pitti. Non si sapeva ancora il nome dell'autore del ritratto, eseguito con una non comune spigliatezza di tocco.

Spigolando il vecchio inventario del cardinale Leopoldo De Medici, ne ho trovata l'esatta descrizione che trascrivo qui integralmente. La pittura, oltre il suo valore artistico come opera del Baciccio, ha una certa importanza iconografica, giacchè è il solo ritratto del cardinale già in suo possesso, che possiamo dire sia stato fatto dal vero e probabilmente negli ultimi della vita del dotto porporato.

[*A. S. F. Inventario dell'eredità del cardinale Leopoldo de' Medici,* a c. 89^{t}:]

« Un quadro in tela alto br. 1 $^{1}/_{4}$ largo br. 1 dipintovi il ser.^{mo} card.^{le}
« Leopoldo, con berrettino rosso in capo, mozzetta rossa e berretta si-
« mile nella mano destra, di mano del Bacicchi di Roma con adorna-
« mento dorato, intagliato e straforato ».

Nella descrizione dell'inventario il pittore è chiamato *Bacicchi di Roma,* perchè è in quella città che esercitò la sua maggiore attività ar-

tistica, lasciando suoi lavori nelle chiese: di S. Andrea del Noviziato dei Gesuiti, di SS. Apostoli, di S. Francesco a Ripa, del Gesù di S. Margherita, di S. Maria in Campitelli, di S. Maria Maddalena, di S. Maria Sopra Minerva, di S. Maria di Montesanto, di S. Marta e di S. Teodoro.

Il cardinale, che sappiamo morto a 58 anni, dimostra in questo ritratto poco meno di quell'età ed il pittore ce ne rievoca la figura con una straordinaria evidenza rappresentativa.

Noi lo vediamo già precocemente invecchiato e stanco con la faccia ossuta, pallida, appena rosea su le scarne guance, sul naso e gli archi sopracigliari; gli occhi non hanno più lampi di vivacità e la bocca schiusa si disegna carnosa con il labbro inferiore cascante. Nelle mani si ritrova tutta l'eleganza aristocratica del principe che seppe circondarsi di tante belle opere d'arte.

Se si confronta questo ritratto del cardinale Leopoldo con l'autoritratto del Baciccio (num. 404) nella Galleria degli Uffizi, avvertiamo subito una spiccata differenza di stile, differenza facilmente spiegabile, quando si pensa che probabilmente tra i due quadri corre un periodo di più di 10 anni, sufficente ad un artista per modificare radicalmente la sua maniera di dipingere.

Il Gaulli nel suo ritratto è giovanissimo e non dimostra più di 21 o 22 anni e non può esser stato fatto che intorno al 1660, giacchè egli è nato nel 1639, mentre il ritratto del cardinale Leopoldo si può considerare di poco anteriore al 1675. È in buono stato di conservazione, soltanto rintelato. Le misure sono: altezza 0,732, larghezza 0,596.

Odoardo H. Giglioli.

R. GALLERIA PITTI.

Num. 34. Scuola di Van-Dyck. Ritratto di donna Olimpia Aldobrandini, principessa di Rossano.

In una delle sale del sontuoso appartamento del principe Doria-Pamphili a Roma, esiste un ritratto appunto di donna Olimpia Aldobrandini, principessa di Rossano che è perfettamente uguale a questo di Pitti.

Debbo alla cortesia del signor Frattini, direttore delle raccolte artistiche del principe, alcune notizie sull' identità del ritratto e sulla gentildonna romana. Egli mi assicurò che memorie d'archivio confermano che il quadro rappresenti donna Olimpia e altre testimonianze sarebbero date da qualche stampa dell'epoca.

Dall'albero genalogico di casa Pamphili che si conserva nel palazzo Doria risulta che la moglie di Don Camillo principe Pamphili (figlio della

celebre Donna Olimpia Maidalchini in Pamphili, cognata del papa Innocenzo X, fu Olimpia principessa di Rossano, vedova del principe Paolo Borghese, morto il 24 Giugno 1646, lasciando un figlio maschio con il titolo di principe di Sulmona.

Le nozze di Olimpia Aldobrandini, vedova Borghese con il principe Camillo Pamphili ebbero luogo il 10 Febbraio 1647, avendo essa 24 anni e Camillo 25, dopo che questi aveva rinunziato alla S. Porpora il 21 Gennaio dello stesso anno.

Vi sono due altre repliche del ritratto in questione, una nella Galleria Corsini di Roma num. 763 (non esposto), attribuito a scuola francese e proveniente dalla Galleria Torlonia; un'altra replica è nel Museo Civico di Verona.

Num. 149. Bronzino (Angelo di Cosimo di Mariano Tori) Guidobaldo II Della Rovere, duca d' Urbino.

Si credeva che il ritratto rappresentasse Ippolito De Medici e fosse dipinto dal Pontormo.

C. Iusti (Die Bildnisse des Kardinals Hippolyt von Medici in Florenz nella *Zeitschrift für bildende Kunst,* Leipzig 1897; pp. 34-40) ha giustamente corretto i due errori, basandosi su una serie di fatti convincentissimi e sull'esame stesso della pittura che, ora liberata dalle vecchie vernici in giallite, mostra ancora più chiaramente tutta la levigatura e freschezza delle carni proprie al Bronzino.

La bellissima Sacra famiglia (num. 39) dipinta dall'artista per la famiglia Panciatichi, collocata adesso vicino al ritratto, dà modo allo studioso di fare i confronti tra i due quadri e vedere come siano opere del medesimo artista. Basterebbe ad esempio la forma delle mani e i toni freddi nelle luci per essere persuasi della giustezza della attribuzione.

Il Bronzino dopo il 2 Agosto 1530 lasciò Firenze e si reco poi a Pesaro, dove il principe Guidobaldo teneva la reggenza invece del padre trattenuto a Venezia. Sappiamo che il Bronzino lavorò nelle stanze della Villa Imperiale e fece il ritratto di una bellezza della corte, la figlia di Matteo Sofferoni. Avverte il Iusti che tutte queste opere del Bronzino dovevano indurre il principe a posare per lui e siccome egli era nato nel 1514 e quando il ritratto fu fatto aveva 18 anni (ANNUM AGEBAT DECIMUM OCTAVUM, come dice l' iscrizione), è facile stabilire la data d'esecuzione.

Il Iusti osserva che nella lista dei quadri provenienti da Urbino non è ricordato il quadro di Pitti, mentre tra questi ve ne è uno dello Zuccaro: *il Duca armato, con mano sopra la testa di un cane.*

Io credo che non vi sia dubbio sulla provenienza da Urbino, giacchè in un inventario già citato e compilato al tempo del granduca Cosimo III, tra i quadri passati dall'eredità di Vittoria Della Rovere in possesso del

principe Francesco De' Medici e infine del granduca Cosimo III è ricordato un ritratto che, nella descrizione, corrisponde a quello di Pitti, benchè non sia indicato il nome del principe raffigurato e sia lasciato in bianco il nome dell'autore.

[a carte: 116-117].

« Un quadro in tavola alto un b.º e soldi 18 largo b.ª 1 $^{2}/_{5}$ dipintovi
« un ritratto di un principe che tiene la mano sopra la testa d'un cane
« bianco; mano di.... con adornamento intagliato in parte, e dorato ».

A proposito dell' iscrizione greca che si legge sull'elmo:

ΩʹΔ ΕΣΤΑΙ ΔΗ͡Θ
ΩΣ ΑΙʹʹΔΟΝ ΤΟ
ΒΟVʹΛΗΜΑ

il Iusti nota giustamente che le parole furono dipinte dopo da uno poco pratico del greco e, invece della parola ΑΙΔΟΝ, il professor Bücheler propone di leggere ΕΙΛΟΝ e così l' iscrizione sarebbe:

ὦδ ἔσται δήθ'ὡς εἶλον τὸ βούλημα.

In quanto all' identità del ritratto non vi è ragione alcuna di dubitarne. I medesimi tratti fisionomici del duca, già assai più avanzato negli anni, si osservano in un altro ritratto di lui, conservato nel Palazzo Albani a Urbino e non ricordato dal Iusti, dove Guidobaldo è rappresentato in mezza figura con la barba un po' grigia, in atto di posare la mano destra sulla testa di un cane. Su una busta dipinta si legge: *All' Ill.mo et Ecc.mo Sig.re Il Signore Guidubaldo duca d' Urbino.*

ODOARDO H. GIGLIOLI.

Direttore-responsabile: Dott. GIOVANNI POGGI.

1910 - Tipografia Giuntina, diretta da L. Franceschini - Firenze, Via del Sole, 4.